RUTAS CERVANTINAS

Paola Laura Gorla

RUTAS CERVANTINAS

SEVILLA MMVII
ILUMINACIONES
RENACIMIENTO

Colección Iluminaciones
(Filología, crítica y ensayo)
34

Director:
Antonio Fernández Ferrer

Diseño de cubierta: Equipo Renacimiento

© Paola Laura Gorla © 2007. Editorial Renacimiento

Depósito Legal: S. 1.919-2007
Impreso en España

ISBN eBook: 978-84-8472-935-8
Printed in Spain

El conocimiento es el poder que tiene el alma para renovar el juicio ... por medio de la memoria... Así, un hombre de muchos conocimientos es el que tiene el poder de renovar una gran multitud de juicios, de que se sirve para dirigir sus operaciones intelectuales y su conducta en la vida.

ANDRÉS BELLO

Io fui de li agni de la santa greggia
che Domenico mena per cammino
u' ben s'impingua se non si vaneggia

Divina Comedia, Paradiso, X

PREMISA

El presente trabajo no pretende ofrecer un análisis exhaustivo ni tampoco necesaria y forzosamente coherente de la obra maestra de Cervantes. Mucho se ha escrito sobre el Quijote *durante cuatro siglos, y sólo la literatura crítica acerca de esta obra ha generado en su conjunto un interesantísimo* corpus *que representa el devenir del pensamiento humano y de su cultura a través de la sucesión de diferentes tendencias artísticas, literarias, estéticas y filosóficas. A esto, añádanse las interpretaciones del personaje cervantino –muy pronto convertido en mito–, y sus variaciones a lo largo de la historia no sólo literaria, sino también pictórica; es decir, de un héroe que ya desde su nacimiento se muestra total y esencialmente independiente de su autor. Efectivamente, ya desde la publicación de la primera parte de 1605, el caballero andante había revelado su esencia emblemática, aunque todavía no ha-*

bía alcanzado la riqueza de matices que adquirirá en la segunda parte de la obra.

El título, Rutas cervantinas*, trata de reflejar la forma del presente trabajo crítico: son itinerarios, caminos, sugestiones, son un andar observando algunos aspectos y matices del libro que se presentan como puntos de interrogación, ya que no conducen a una interpretación ni unívoca ni tampoco resolutoria. Dejan más bien preguntas abiertas, cesuras, espacios semánticos vacíos y, por esto, sugerentes. Es la modernidad humana, cuando el acento se pone no tanto en las respuestas cuanto en la formulación correcta de las preguntas, como nos enseñan las disciplinas científicas.*

Naturalmente, es posible rastrear ciertos hilos que ligan los capítulos. En general, es una perspectiva crítica que radica en el pensamiento del siglo XX; en particular, las palabras de Michel Foucault y Ortega y Gasset fijan las coordenadas del presente diagrama crítico, sirven de marco y delimitan el mapa dentro del cual se van trazando los caminos. Estos confines me han ayudado también a la hora de escoger una línea bibliográfica dentro del mare mágnum *de la crítica a Cervantes y al* Quijote*. Por este motivo, la bibliografía final se define «esencial», en el sentido de que sólo aparecen los libros o las aportaciones críticas que se utilizan directamente en el trabajo, y las que paulatinamente emergen de su discurso crítico.*

Además, hay otra importante línea crítica que recorre por debajo de estas páginas y que las alimenta: Giorgio Agamben. Sus escritos –desgraciadamente muy pocos dedicados

directamente al Quijote– *representan a menudo el punto de arranque de estos caminos críticos.*

Dentro de las coordenadas recién declaradas, como ya se ha dicho, el libro platea recorridos que trazan una línea personal entre las huellas de mis incursiones en ámbito cervantino durante los últimos diez años. Efectivamente, algunos capítulos –adaptados e integrados– corresponden a artículos que ya han salido publicados en Actas de Congresos o revistas. La primera oportunidad para establecer una relación muy íntima con la palabra de Cervantes me la ofreció la traducción al italiano de las Novelas Ejemplares *para la editorial Einaudi de Turín; dado el fatal paso, en todos los sucesivos enfoques a Cervantes,* Novelas *y* Quijote, *siempre he intentado no distanciarme ni alejarme demasiado de las palabras cervantinas, y esto es un indudable* trait d'union *en el presente trabajo.*

Y las palabras cervantinas todavía guardan secretos que revelar. Son, al mismo tiempo, las palabras demiúrgicas del primer capítulo del libro –en el que el Quijote se nombra a sí mismo, nombra a su caballo y a su dama como en un Génesis para darse y darles existencia literaria– y son las palabras de Foucault, frágil y único instrumento del que el hombre dispone cuando se apresta a conocer el mundo fenoménico. En la modernidad, el hombre de ciencias, es decir, el que desea conocer, sabe bien que para asumir la realidad que le rodea, y de tal forma conocerla, es necesario pasar por las palabras, traducir los fenómenos en verbum, *en un recorrido inverso al de la historia de la creación: conocer es pues regresar al* Verbum, *al origen. Por esto, primeramente hay que poner en tela*

de juicio las mismas palabras, que en la modernidad se revelan un instrumento imperfecto y lábil, deficitario a la hora de emprender la tarea de conocer científicamente al mundo fenoménico, pero que siguen siendo el único medio posible de traducción de la realidad en términos humanos.

Por este motivo, el presente discurso crítico más bien se reconoce en una constante y una intención que es la de detenerse en palabras, literarias y no sólo: las palabras de don Quijote y las de los libros de caballerías, pero también las de Sancho, las palabras para Dulcinea, las de los magos y, naturalmente, las palabras de Cervantes, autor y al mismo tiempo hombre de su mundo.

Escójase una perspectiva cualquiera para observar el papel de las palabras en el Quijote, *y siempre se perfilará un mismo panorama: la crisis de las palabras, marca distintiva de la modernidad.*

CAPÍTULO 1. DON QUIJOTE Y SANCHO: ¿QUÉ EXPERIENCIA ES POSIBLE PARA EL SUJETO DE LA CIENCIA MODERNA?[1]

> «*Don Quijote* puede significar dos cosas muy distintas: *Don Quijote* es un libro y Don Quijote es un personaje de ese libro [...]. Sin embargo, los errores a que ha llevado considerar aisladamente a Don Quijote son verdaderamente grotescos. Unos, con encantadora previsión, nos proponen que seamos Quijotes; y otros, según la moda más reciente, nos invitan a una existencia absurda, llena de ademanes congestionados. Para unos y para otros, por lo visto, Cervantes no ha existido. *Pues a poner nuestro ánimo más allá de este dualismo vino sobre la tierra Cervantes.*»
>
> JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*

El personaje de don Quijote se ha convertido, con el correr de los años, en un mito, y, si por un lado, ha dado inicio a una amplia literatura de imitaciones y seudoimitaciones del héroe-loco que combate contra los molinos de viento (sean éstas la realidad inaceptable o malvada que circunda y no reconoce al individuo en cuanto tal, o la sociedad de tipo paternalista que no le permite la expresión de su individualidad), por el otro, ha inspirado una larga y verdadera historia de la crítica a la obra cervantina,

1. El presente capítulo es fruto de una modificación e integración del artículo «Don Chisciotte e Sancio: quale esperienza possibile per il soggetto della scienza moderna?» publicado en la revista Annali, XLIV/2 [Napoli, L'Orientale editrice, 2002, págs. 449-462] traducido por Virginia Sciutto.

en la que podemos reconocer las evoluciones y el devenir de la historia del pensamiento desde el siglo XVII hasta nuestros días. En este recorrido crítico, de casi cuatro siglos, podemos notar, con seguridad, un importante cambio de orientación a principios del siglo XX: si antes el objeto de interés era el personaje mismo, quizá en sus interrelaciones con Sancho (complementario cómico, reflejo especular, *alter ego* o contrapunto), ahora el acento se traslada a la obra en su totalidad, a la relación dinámica entre la Primera y la Segunda Parte y, por último, al mismo autor, como bien señala Ortega y Gasset, «a poner nuestro ánimo más allá de este dualismo vino sobre la tierra Cervantes»[2].

Objeto de este estudio será, pues, el autor y su obra, con la intención de reconstruir, dentro de la biblia cervantina, el recorrido de los dos héroes andantes en cuanto alegoría o emblema[3] del hombre de la Edad Moderna, del sujeto de la ciencia moderna. Punto de partida será la conocida lectura que Foucault propone de la obra[4], que ve ascender al *hidalgo* a representante

2. J. Ortega y Gasset, Meditaciones del Quijote [1914], pág. 38.

3. Estudios recientes están sondeando los vínculos entre la obra de Cervantes y el mundo literario de la emblemática [me refiero, en particular, a los trabajos de A. Bernat Vistarini, «"Es menester tocar las apariencias con la mano". El Quijote en la cultura simbólica de su época», 2005, et al.]. La relación primera y más llamativa pasa por el erasmismo cervantino, del que tendremos ocasión de hablar. A lemblema o empresa, de origen clásico, prestaron particular atención los literatos de la Edad Barroca (entre otros, véase Emanuele Tesauro, Il cannocchiale aristotelico [1654-1670]) reconociéndolo como un género moderno y congenial al gusto de las ingeniosidades.

4. M. Foucault, Le mots et les choses [1967]. La lectura crítica que Foucault nos propone de la obra cervantina se ha transformado, por riqueza de contenidos e ingeniosidad del acercamiento crítico, en un hito de la literatura crítica sobre el Quijote. La obra de Cervantes, en su conjunto, asciende a aquí a representante del pensamiento filosófico coevo, y en particular, de la crisis del hombre moderno en el cambio de las formas del saber del siglo XVI a las del XVII. Véanse en particular las págs. 61-65 (ed. it.).

de las inquietudes más profundas y arraigadas de la cultura renacentista en decadencia, héroe andante por una Mancha que es nuevo campo semántico en el cual el lenguaje rompe ese vínculo que lo conecta sólidamente a las cosas para entrar en un ámbito de soberanía solitaria: la literatura. La definición de este nuevo episteme del hombre del siglo XVII permite entonces plantear una cuestión: ¿qué forma de conocimiento, es decir, *experiencia* del mundo es posible para el hombre nuevo? Es aquí donde Cervantes lleva a la práctica su representación personal, o sea, empuja a través de la Mancha, libres, a dos diferentes sujetos de conocimiento: Sancho, al que se le atribuye el *tener* experiencia (por ejemplo, la de los refranes) y nunca el *hacerla*, y don Quijote, que es llamado a *hacer* continuamente experiencia, sin poder *tenerla* nunca (en efecto nunca aprende de sus errores)[5].

CRISIS DEL ANTROPOCENTRISMO: LAS PALABRAS DE LA CABALLERÍA ANDANTE YA NO *SE ASEMEJAN* AL MUNDO

El episteme del hombre renacentista, o bien el orden a partir del cual la ciencia clásica leía y asumía el mundo, era un saber que hacía hincapié en las categorías de *signo* y *semejanza*. Y un saber de las *semejanzas*, como Foucault nos explica, se agota en el momento en el que el *signo* es capaz de traer a la memo-

5. La cuestión de la experiencia posible, planteada en estos términos, forma parte de un discurso crítico de G. Agamben [Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia, 2001 (2ª) en particular, pág. 18], a partir del cual el presente estudio inicia a sondear, arbitrariamente, su congruidad y sus potencialidades dentro de la producción artístico-literaria española coeva a la obra cervantina.

ria la cosa representada justamente porque es *semejante* a ella. Por esto, el personaje de don Quijote llega a ser el «peregrino meticuloso», elegido para restablecer ese vínculo ancestral y antiguamente consolidado entre las *palabras* y las *cosas*, y precisamente según la categoría renacentista de la *semejanza*. De este modo, el hidalgo de provincia parece tomar forma de caballero andante surgiendo de los libros en los que se encontraba encerrado. Dice Cervantes:

> Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamentos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo. [I, 1][6]

Y, cargado de las palabras de la literatura sobre la caballería andante, viaja por la Mancha en busca de *cosas* que puedan llenar el vacío que se delinea detrás de las *palabras* de sus amados libros. Su aventura es, pues, un inaccesible y tortuoso recorrido de minuciosa búsqueda semántica que apunta al descubrimiento de las tenues analogías, adormecidas en la realidad, que puedan reconducir a los libros y confirmar sus *signos*. Una Mancha que es espacio semántico, en el cual la verdadera proeza del caballero andante ya no conduce al triunfo, sino a una prueba que certifique la exacta correspondencia de los *signos* lingüísticos con las *cosas* mismas. Y entonces, cuando don

6. Para las citas del Quijote, me sirvo de la edición RAE del IV centenario [2005] al cuidado de Francisco Rico. En las referencias entre paréntesis al final de cada cita, los números romanos aluden al tomo (1605 ó 1615), los números árabes, al capítulo.

Quijote divisa una venta, busca con ojo atento aquellos imperceptibles detalles suficientes para reconducirla a la imagen de un castillo, en el intento, por lo tanto, de convertirla al lenguaje de los libros. Pero, lamentablemente, esta minuciosa búsqueda de *semejanzas* lo lleva siempre a fracasar, conduce inevitablemente a su escarnio y deja, de nuevo, vacía la *palabra* de los libros de caballerías. Don Quijote es un héroe anacrónico porque su lectura del mundo es anacrónica. Viaja a caballo entre dos épocas, Renacimiento y Barroco, y asciende a emblema de esa cesura del saber que señala el nacimiento de la ciencia moderna. Ya no será la *semejanza*, nos explica Foucault, la que ordene el saber, sino que serán las categorías de *identidad* y *diferencia* las que caractericen y rijan las relaciones del nuevo *yo* con el mundo circunstante.

Esta crisis del viejo saber es la misma que advierte Montaigne en sus *Essais*. El antropocentrismo, como primer axioma en el sistema de conocimientos científicos y filosóficos del saber desde el Humanismo hasta la segunda mitad del siglo XVI, revela sus límites y da lugar a un profundo escepticismo que en Montaigne se traduce en una radical puesta en discusión de las capacidades cognitivas del hombre. La caída del geocentrismo, las innovaciones en campo médico y el escenario geográfico mundial modificado después del descubrimiento de América, señalan el fin de la confianza en una razón humana casi omnipotente. Sólo queda la sensación de precariedad de todas las adquisiciones científicas humanas y de imposibilidad de alcanzar verdades y certezas definitivas.

Queda entonces abierta la cuestión de cuál puede ser el contenido capaz de llenar el concepto de experiencia en un mundo antropocéntrico. Como Montaigne nos explica[7], la única experiencia posible y totalizadora para el hombre tradicional era la de alcanzar la madurez y la única madurez posible quedaba circunscrita dentro de la esfera humana, y no podía ser más que una experiencia de anticipación a la muerte.

Una experiencia cerrada, por lo tanto, y posible, al ser esencialmente limitada. Como esencialmente limitado queda el campo de acción de la vieja forma del saber delineado por Foucault: un saber de las *semejanzas* prevé un campo cerrado en el que *la cosa que representa* siempre encuentra su consonancia con *la cosa representada*. Ésta es la certeza de don Quijote en cuanto representante del viejo saber: él está seguro de que las palabras de la literatura sobre la caballería andante encuentran consonancias en el mundo circunstante. A cada palabra, una cosa, y el saber se cierra en una triple polaridad constituida por el *signo* representante, la cosa representada y la única relación posible entre los dos: la *semejanza*.

EL ETERNO FEMENINO Y EL *EPISTEME* DE LA SEMEJANZA

La experiencia, esencialmente limitada a la esfera marcada por el antropocentrismo según Montaigne, y el episteme foucaultiano de la *semejanza*, pueden rastrearse en múltiples producciones artísticas anteriores al siglo XVII, y los síntomas de la cesura entre este siglo y el anterior, en cuanto pasaje hacia un nuevo tipo de experiencia y hacia nuevas categorías de conocimiento,

7. Me refiero en particular al Essais XX de Montaigne.

son evidentes. Será útil, por lo tanto, hacer también un *excursus* en otros ámbitos de la producción literaria para verificar si las categorías del saber clásico encuentran y crean un propio escenario y cómo lo hacen. Véase, por ejemplo, la mutación del arquetipo femenino en la producción lírica.

El eterno femenino del siglo XVI –por ejemplo, la imagen femenina en Juan Boscán, Garcilaso y Hernando de Acuña–, es seguramente una síntesis de una herencia trovadoresca y petrarquesco-*stilnovística*[8], pero justamente en el siglo XVI comienza a entrar en crisis su valor significante y en el Barroco, como veremos, ya casi no tiene razón de ser.

La figura de la *domna/domina* de la tradición lírico-trovadoresca, a la que el poeta quiere *servir*, se arraiga en la estructura feudal y genera toda una simbología específicamente feudal. Como tendremos ocasión de argumentar al analizar el personaje de Dulcinea, carece de corporeidad, es el objeto del deseo –o recompensa– justamente en cuanto ausente y lejana, así que su papel –contrapuntístico al del poeta– se desarrolla en *absentia*. De aquí, su ser arquetipo y no tipo, precisamente porque siempre es *semejante* a sí misma: eterno femenino, condenado a no ser nunca mujer.

Y evidentemente la *semejanza* es también la categoría de lectura de la mujer angelical de tradición *stilnovística*: la dama

8. La producción lírico-trovadoresca se articula sobre el yo del amante-poeta y la domna como domina; de aquí que su relación se base en el servir, que trae a la memoria la estructura feudal de la sociedad [véase a tal propósito: M. Mancini, La gaia scienza dei trovatori, 1984]. Con el estilnovismo, el perfil femenino trovadoresco adquiere un matiz angelical y beatificante, y Petrarca recoge este legado añadiéndole un análisis psicológico más articulado. En cierto sentido, recobra directamente de la lírica trovadoresca el interés por el yo del poeta-amante como sujeto deseante. Laura, su mujer ángel, refleja su presencia en las formas de la naturaleza en las que el ánimo del poeta busca consonancias.

se asemeja a un ángel, sea en el plano físico (ya que se caracteriza por tonalidades claras como el cabello rubio, la blancura de la piel, el azul de los ojos, etc.), sea en un plano metafísico, en el sentido de que es guía –*spirto d'amor che mi ditta dentro*– y fuente de salvación.

Pero con la sustancial desaparición del feudalismo y la constitución de los estados en sentido moderno[9], va menguando también el concepto de «recompensa», punto central del amor cortés, y en el siglo XVI tampoco sobrevivirá el concepto dantesco de salvación a través de la figura femenina.

En efecto, en la producción lírica del siglo XVI la belleza femenina pierde su connotación salvadora y divina y se acerca principalmente a la naturaleza, atenuando de este modo el legado *stilnovístico* de la espiritualidad. En el Renacimiento español el amor ya no eleva el espíritu, ni la mujer es llamada ángel. La pasión es sólo y únicamente humana. El *yo* renacentista es el *yo* que ama, aprendiendo la lección petrarquesca del análisis psicológico del sentimiento y conciliándola con la perspectiva trovadoresca del *yo* amante-poeta que es *yo deseante*. No en vano, se habla en la lírica renacentista, aunque de manera imprecisa, de amor platónico. La filiación platónica del concepto de belleza y amor en el siglo XVI es sintetizada por Parker de este modo: «... Platón basa su filosofía del amor en la elevación de lo material a lo inmaterial, elevación en la cual el espíritu es transpor-

9. La difusión del Humanismo coincide con un período de transición entre el feudalismo y un cierto capitalismo incipiente, de la cristiandad medieval a la Reforma y Contrarreforma. La disgregación del poder político de tipo rural apunta hacia un modelo de vida urbana, y, el Renacimiento, como se sabe, es cultura urbana –por quien la produce, por sus destinatarios y sus sistemas–, y coincide con el desarrollo económico y demográfico de las ciudades.

tado por su amor a la belleza. A partir de la belleza de las cosas materiales, la mente pasa a la belleza de los cuerpos humanos; luego a la belleza de la bondad; luego a la belleza de las ideas, y luego, al conocimiento y amor de la Belleza Absoluta, que es Dios. Sobre esta base, los neoplatónicos renacentistas establecieron una concepción del amor humano ideal, atribuyéndole aún mayor importancia y un papel más relevante que el mismo Platón...»[10]. Como hemos dicho, hay una imprecisión en la propuesta de Parker que consiste en el hecho de que la espiritualidad y la connotación fuertemente salvadora-divina de la imagen femenina renacentista son atenuadas a favor, sea de un sutil análisis psicológico del sentimiento, sea de un acercamiento de la imagen femenina a la naturaleza, ambas características de corte petrarquista. Pero sea que la mujer *se asemeje*, en cuanto a belleza, a Dios (según la lectura de Parker), sea que *se asemeje* a la naturaleza, la mujer siempre es microcosmos de un macrocosmos al que inevitablemente ella remite, siempre reconocible y siempre atribuible a un arquetipo. De aquí, que una vez más la única experiencia posible se agote en el momento de la *semejanza* (Foucault) de la mujer con el arquetipo, sea el trovadoresco, sea el ángel, sea la divinidad-naturaleza.

O, aún más, la categoría de la *semejanza* y la perfección de la experiencia se encuentran también a la base, por ejemplo, de las representaciones pictóricas clásicas y renacentistas, en el momento en que la *perspectiva* era la regla única de lectura de la representación, la lógica convencional que permitía unificar o correlacionar una serie de objetos representados dentro de

10. A. Parker, «Dimensiones del Renacimiento español» [1967], pág. 67.

un contexto o fondo, respetando las reglas de las dimensiones proporcionales recíprocas. Entonces la representación *se asemeja* al mundo en sus relaciones de dimensión, y es *experiencia cerrada* dentro de un espacio en perspectiva.

Y más aún, en la metáfora poética, completamente dirigida a respetar el criterio de aceptabilidad en el sentido de *semejanza* con el mundo. La metáfora sólo es aceptable si, en su relación significativa con el mundo real, permite hallar su sentido. La experiencia cognitiva frente al código metafórico clásico es una experiencia *cerrada*, ya que siempre es significante en un plano objetivo. Pues son siempre relaciones cognoscitivas de tipo bipolar, experiencias del mundo que se agotan en el momento en que remiten a un segundo polo de una estructura cerrada: la mujer y el ángel (o dios), la perspectiva, y el campo visual humano sobre la realidad; la metáfora, y su significado. Una vez alcanzado el segundo polo, la experiencia del saber había llegado a su fin y, por lo tanto, resultaba asumida y adquirida.

TENER EXPERIENCIA (SANCHO), *HACER* EXPERIENCIA (DON QUIJOTE): LA LLEGADA DE LA CIENCIA NUEVA

Si la experiencia del conocimiento se agotaba una vez conquistada la segunda polaridad de la pareja *representante/representado*, significa que se trataba de una experiencia esencialmente adquirible, algo que se podía *tener*, en cuanto bagaje experiencial. Una forma parecida de saber es, por ejemplo, la de Sancho: Sancho se mueve por el mundo cargado de una experiencia ya adquirida, la de los refranes, una especie de saber colectivo de la humanidad, ya asumido y traducido en prover-

bio.

El refrán de Sancho asciende entonces a representante del episteme clásico, ya que siempre permite reconocer y catalogar lo real a partir de una experiencia cognoscitiva pasada, adquirida ya por la humanidad. Y siempre es posible reconducir la experiencia de lo real a algo pasado, según el aforismo goethiano: sólo se ve lo que ya se conoce; en este sentido, es *experiencia cerrada* y aquí reside la perfección del enfoque elaborado.

Lo que caracteriza esta específica forma de saber es el principio de autoridad: los refranes tienen autoridad, por ello se pueden considerar una experiencia ya hecha, y por lo tanto *tenida*. Gracias a esta autoridad, cada nueva experiencia posible del mundo real no es nueva sino siempre atribuible a un saber adquirido: con el saber de los refranes, no es posible *hacer* experiencia, sino sólo *tenerla*.

Con la llegada de la ciencia nueva, el principio de autoridad pierde su fundamento y ya no encuentra su razón de ser. El concepto de *experiencia* queda privado de su sentido, y da lugar a una nueva acepción: el *experimento*, una forma de experiencia ahora ordenada y madura que primero deduce los axiomas, luego procede con nuevos experimentos. Se siente la necesidad de una especie de certificación científica de la *experiencia*, de su valoración en términos cuantitativos. Y Montaigne, en sus ensayos, demuestra cómo una experiencia, una vez que llega a ser calculable y cierta, pierde enseguida su autoridad. Hay una incompatibilidad de fondo entre la ley científica y la máxima de la sabiduría popular. En efecto, como nos explica Agamben «la

experiencia encuentra su correlato necesario no en el conocimiento, sino en la autoridad, es decir, en la palabra y en el cuento, y hoy ya nadie parece tener autoridad suficiente para garantizar una experiencia»[11]. La experiencia del nuevo saber, que es la certificación científica alcanzada a través del experimento, ahora se desplaza hacia un campo que se encuentra fuera del hombre.

Luego Agamben continúa, delineando mejor la cesura señalada por la ciencia moderna: «... el problema central del conocimiento no es, para la antigüedad, el de la relación entre sujeto y objeto sino el de la relación entre el uno y la multiplicidad»[12]. Y, en el fondo, la relación entre el uno y la multiplicidad no es otra cosa que el neoplatonismo localizado por Parker, es decir, la misma bipolaridad dentro de la cual la multiplicidad presente en lo real, siempre e inevitablemente, remite a un *uno* que es arquetipo, en una relación que es de *semejanza*.

Pero, como hemos dicho, la ciencia nueva señala un cambio clave de orientación. Y Montaigne subraya cómo, del concepto clásico y renacentista de experiencia esencialmente limitada, se pasa a una nueva experiencia/experimento que prevé un campo infinito de conocimientos. El hombre de la ciencia nueva se mueve paso a paso tratando de traducir las impresiones sensibles en exactitudes cuantitativas que permitan prever escenarios futuros. Así, pues, del saber antiguo ya adquirido se hace *tabula rasa*, ya que caen sus presupuestos. Si el antropocentrismo ya no tiene razón de ser, es necesario reexaminar las premisas del *yo* en sus relaciones con el mundo para un nuevo acer-

11. G. Agamben, Infanzia e storia, cit., pág. 6.

12. Ibídem, pág. 12.

camiento cognitivo.

Esta nueva experiencia –convertida en experimento e integrada en un campo de conocimiento potencialmente infinito–, concede al nuevo *yo* sólo la posibilidad de *hacer* experiencia, y nunca de *tenerla*, precisamente porque *tenerla* significaría y presupondría la existencia de un límite.

Y, en este caso, es don Quijote quien se hace cargo de representar este aspecto del nuevo saber: don Quijote *hace* experiencia sin poderla nunca *tener*. Las desilusiones del mundo circunstante, que nunca se conforma al modelo y no permite una expresión a través de las *palabras* de la caballería andante, no le enseñan nada a don Quijote, ya que nunca aprende de sus errores.

Así, pues, cada aventura del caballero en la obra resulta insertada dentro de una secuencia fragmentada de episodios aparentemente inconexos, como la crítica ha subrayado muchas veces, cuadros independientes colgados por los pasillos de una galería de arte, pero el motivo de fondo de esta no-consecuencialidad coincide precisamente con la ausencia de toda posible experiencia del personaje/protagonista que garantice una continuidad. Don Quijote no se deja nunca influir por el resul-

tado de sus actos, nunca aprende de sus fracasos. ¿Pero no es éste, quizás, el síntoma de una imposibilidad de asumir y hacer propia una experiencia en cuanto terminada y, por lo tanto, *tenida*?

Como bien sabemos, Cervantes concibe un doble artificio literario para que el lector acepte esa inconexión e independencia de cada una de las aventuras: el encantamiento de los magos y la supuesta locura del caballero. En primer lugar, el *escamotage* para solucionar la cruel incongruencia entre el mundo circunstante y el mundo literario de la caballería andante, don Quijote lo encuentra en la lógica de los encantadores. La magia y el hechizo reemplazan entonces la imposibilidad de adquisición de una experiencia, son artificio literario necesario para poder garantizar a la obra un sentido de continuidad[13]. Así pues, don Quijote puede aceptar una nueva aventura después del fracaso de la anterior, porque ese fracaso no lo reconoce como tal, sino que lo traduce en un engaño ocasional o en una ilusión creada adrede por sus enemigos, los magos encantadores, y de este modo la aventura puede continuar[14].

En segunda instancia, al fin de sellar y garantizar una continuidad entre los episodios-aventuras, Cervantes proporciona al lector, como bien sabemos, el artificio de la *locura*. Locura entendida sea en el sentido de potencialidad infinita y demiúr-

---

13. Señalamos, entre los muchos trabajos críticos dirigidos al análisis de este artificio, el ensayo de S. Neumeister, «Los encantadores y la realidad del mundo de don Quijote» [1995] ya que lee el artificio del hechizo intercalándolo entre la vieja y la nueva ciencia.

14. Resulta evidente que si don Quijote fuera capaz de reconocer la experiencia de continua incongruencia entre el mundo de los libros de caballerías y la realidad del siglo XVII que le rodea, no tardaría mucho en asumir esa incongruencia junto a su fracaso como redivivo caballero andante.

gica sea en el sentido erasmiano de fe[15]. Y ya que el protagonista «está loco», según comentan muchos personajes del libro que se encuentran con él, no podemos pedirle ningún tipo de coherencia, ni tampoco hay que esperar de él que aprenda de sus errores, como hemos señalado.

Pero, prescindiendo de las posibilidades de fuga (encantadores y locura) –que se presentan, como hemos dicho, como puros *escamotage* para permitir una continuidad–, vale la pena, en cambio, volver a la falta de una continuidad en términos de experiencia ya que no hay un protagonista que se haga cargo de adquirir una experiencia, o bien, que establezca que el episodio anterior quede asumido en el siguiente. Don Quijote, como se ha dicho, no aprende; todas sus aventuras quedan como episodios cerrados en sí y concadenados en una secuencia aparentemente casual. La experiencia de desengaño del episodio de los molinos de viento, en este sentido, no se advierte en la actitud del caballero en una aventura sucesiva cualquiera. Consigue que, por ejemplo, la lógica de los refranes de Sancho le resulte ajena a don Quijote; si él nunca aprende de sus errores, por lo tanto nunca le es concedido recurrir al mundo de la experiencia, como al contrario hace Sancho con los refranes, es decir, la sabiduría popular sedimentada y hecha proverbio. Don Quijote sólo puede *hacer* experiencia.

LA DISPERSIÓN DEL ARQUETIPO FEMENINO

15. Muchos y acreditados son los trabajos críticos dirigidos a perfilar la relación de herencia entre la locura de don Quijote y la Moria erasmiana, recordamos aquí en particular el de A. Vilanova [Erasmo y Cervantes, 1989].

En el fondo, esta cesura entre experiencia tradicional –limitada, y aún por *tener*– y experiencia nueva (o experimento) –infinita y por *hacer*–, también encuentra eco en el agotamiento del eterno femenino como objeto poético. La mujer angélica o del amor cortés –la mujer arquetipo– del saber de las *semejanzas* ya no encuentra lugar en el Barroco, y se fracciona en la única mujer posible: la del don Juan. Ya que la mujer no puede ascender a ser arquetipo, el único arquetipo femenino posible es la mujer difractada en la multiplicidad, representada y resumida en el catálogo del seductor, que se caracteriza, por lo tanto, por *variedad* e *infinitud* [16]. Infinitud como el catálogo que está abierto, ya que siempre prevé un n+1, por lo tanto, una lista siempre abierta, como infinita y nunca cerrada es la experiencia del hombre nuevo, según Montaigne, como hemos visto. El don Juan busca un arquetipo femenino que ya no existe, y se pierde en las variaciones. A su modo, es un don Quijote que se mueve por una Mancha conforme a él, amatoria y femenina, en busca de un contenido que llene el arquetipo del eterno femenino. Otro síntoma del sustancial agotamiento del eterno femenino es, como tendremos ocasión de ver, Dulcinea del To-

16. Por lo que concierne específicamente al catálogo de don Juan, que ha desarrollado un papel clave en la fijación del personaje del seductor de Tirso en cuanto mito, véanse, entre otros, los trabajos de G. Macchia: Vita, avventure e morte di don Giovanni [1978] y Tra don Giovanni e don Rodrigo [1989] y, en particular, el discurso sobre la estructuración del catálogo, retomado en todas las versiones siguientes del mito del seductor, que siempre se caracteriza por variedad e infinitud. Además, se recuerda, en cuanto a su infinitud, la bien conocida interpretación de Kierkegaard del verso más famoso del Aria del Catálogo de Mozart-Da Ponte: «In Ispagna son già mille e tre», en cuyo número impar el filósofo ve expresado el sentido de una lista que todavía no está cerrada y, por lo tanto, la confianza en el tiempo y la sed insaciable de otras experiencias. El catálogo se expresa, pues, plenamente, como veremos, en la fórmula n+1.

boso, el ideal femenino clásico ya falto de correspondencias con lo real.

El único saber posible del hombre barroco, nos explica Foucault, ahora se mueve entre nuevas categorías: a la *semejanza*, falta ya de curso legal, se sustituyen las categorías de *identidad* y *diferencia*, categorías que, si por un lado no permiten al arquetipo existir, por el otro se caracterizan gracias a la multiplicidad infinita y al imposible alcance de una totalidad. Las cosas serán de modo infinito, y serán infinitamente diferentes. Infinita es la experiencia.

Efectos relevantes y curiosos de este renovado enfoque perceptivo y cognitivo se pueden encontrar también en la evolución de las modalidades de representación pictórica, donde hay que señalar una disminución del interés por la perspectiva como técnica/código de representación del mundo. En efecto, en la segunda mitad del siglo XVI se evidencian significativos síntomas de su crisis por la difusión, por ejemplo, de la decoración *grotesca*. El interés por ella se difunde después del descubrimiento en las grutas del Esquilino (primera mitad del

siglo XVI) de la *Domus aurea* de Nerón y de las extravagantes decoraciones presentes en sus muros. La etimología del término *grotesca* nos la ofrece Benvenuto Cellini:

> Queste grottesche hanno acquistato questo nome dai moderni, per essersi trovate in certe caverne della terra di Roma dagli studiosi, la quali caverne anticamente erano camere, stufe, studii, sale e altre cotai cose. Questi studiosi trovandole in questi luoghi cavernosi, per essere alzato dagli antichi in qua il terreno e restate quelle in basso, e perché il vocabulo chiama quei luoghi bassi in Roma, grotte; da questo si acquistarono il nome di grottesche[17].

Las representaciones *grotescas* «se caracterizan por la negación del espacio y la fusión de las especies, la falta de gravedad de las formas y la proliferación insolente de *híbridos*. Un mundo vertical completamente definido por el juego gráfico, sin espesor ni peso, mezcla de rigor e inconsistencia que hacía pensar en el sueño. En este vacío lineal maravillosamente articulado, formas semivegetales, semianimales, figuras *sin nombre*, surgen y se confunden según el movimiento elegante y tortuoso del ornado. [...] El campo de las grotescas es, pues, la exacta antítesis del de la representación, donde la visión de la perspectiva definía las normas»[18]. Representaciones sin fondo y, por lo tanto, sin peso, un «conjugarse de elementos reconocibles y de enlaces posibles»[19], en el cual la relación entre el objeto anterior y el siguiente es caprichosa, libertina, según un principio de irregularidad cómica. Cada objeto se presenta en su *ecceità*,

17. B. Cellini, Vita [escrita entre 1558 y 1566], pág. 272.

18. A. Chastel, La grottesca [ed. it. 1989], pág. 17.

19. Ibídem, pág. 40.

diría Agamben[20], o bien, en el momento en que *es*, diferente del anterior. Una representación, en todo caso, que no *se asemeja* ni quiere *ser semejante* a nada, incluso porque se compone de formas no totalmente reconocibles (híbridos, semivegetales, semianimales, etc.), y aún más, una representación *infinita*, donde cada racimo es mera secuencia de objetos representados[21]. Es manifestación de un mundo en acto, infinito y captado en un momento posible, y en sus infinitas posibilidades de ser.

Y además, aunque de paso, merece la pena recordar el mundo lírico creado por la nueva metáfora gongorina, que amplía el concepto de aceptabilidad de la metáfora clásica, desligándola cada vez más del vínculo de la *semejanza* con lo real.

COMO UNA *MISE EN SCÈNE*

Pero volvamos al personaje de don Quijote. Según Foucault, el caballero sería el representante del saber antiguo (episteme de la *semejanza*) andante por una Mancha que es el nuevo sa-

20. El concepto de ecceità (ecce) es propuesto por Agamben para definir una específica modalidad de presentación del objeto poético, y no sólo. Véase al respeto: La comunità che viene [1990].

21. Otro evidente síntoma de desinterés por la regla de la perspectiva es localizable en el nacimiento de la caricatura, que tiene origen en los estudios de fisiognómica (en particular, los estudios novedosos de G. B. Della Porta, en la segunda mitad del siglo XVI). Dice al respecto Ernst Kris [1952]: «Es increíble que el retrato caricatural quede desconocido en todo el mundo hasta finales del siglo XVI. Un procedimiento artístico que hoy día parece tan sencillo y primitivo, es decir, la distorsión deliberada de los rasgos de una persona con el fin de suirrisión, era una técnica satírica desconocida en la antigüedad, en la Edad Media y en el primer Renacimiento» [Ricerche psicoanalitiche sull'arte, ed. it. 1967, pág. 185].

ber, llamado a sondear los términos de la incongruencia de las categorías del viejo saber en un mundo ya nuevo. En cambio, según la lectura hasta aquí propuesta, en términos de experiencia, don Quijote sería el hombre de la ciencia nueva, enfrentado con un saber potencialmente infinito, ocupado en *hacer* una experiencia que nunca podrá *tener*, mientras que Sancho, ahora representante de la ciencia antigua, cargado de la autoridad de los refranes, actuaría de contrapunto en un acto de experiencia nunca nuevo, sino ya adquirido por la humanidad, ya *tenido*.

Las dos lecturas parecerían inconciliables. Pero no estamos delante de un *impasse*.

Ante todo, es importante precisar que ambos personajes sufren una evolución a lo largo de la obra; por ello, vincular, por ejemplo, la figura de Sancho al saber contenido en los refranes no permitiría una lectura exhaustiva y correcta del personaje. Bien sabemos que Sancho se transforma en un momento dado en el demiurgo del encantamiento de su señor, por lo tanto, es capaz de hacerse cargo de los códigos del encantamiento, que inicialmente se le eran ajenos, a tal punto que crea alrededor de don Quijote un mundo acorde con lo que hasta ahora hemos definido como episteme de la *semejanza* foucaultiano[22].

Quizás, los términos para una conciliación sean localizables dentro de la obra misma, que se puede leer entonces como una *mise en scène*, o juego de simulación, en el cual Cervantes libera por la Mancha, no tanto a dos sujetos diferentes de conoci-

---

22. Se hace referencia al bien conocido capítulo décimo de la segunda parte del Quijote, o bien, al encuentro entre don Quijote y Dulcinea del Toboso. Por lo que concierne a la lectura de este momento clave de la evolución e interacción de los dos personajes, se recuerda el prestigioso trabajo de E. Auerbach, [Mimesis, Il realismo nella letteratura occidentale, 1956 (2ª)], y se remite al capítulo 4 del presente libro, «Los encantos de Dulcinea».

miento, sino sencillamente a dos sujetos, que en su momento se hacen cargo de sondear los diferentes aspectos posibles de un nuevo saber y de una nueva experiencia.

CAPÍTULO 2. EL GOBIERNO DE SANCHO: ENTRE EXPERIENCIA Y CONOCIMIENTO[23]

En los capítulos de la segunda parte del *Quijote* dedicados a la experiencia de gobierno de Sancho en la ínsula Barataria, Cervantes proporciona a su lector una separación, momentánea y excepcional, de la pareja andante, a través de la creación de dos espacios escénicos, separados aunque relacionados, en los cuales cada uno de los personajes actúa con independencia. Esta dúplice escenografía ocasiona la exaltación definitiva de la personalidad de Sancho, quien, ya desde el episodio de Sierra Morena [I, 23-27][24] venía adquiriendo un espe-

23. El presente capítulo, aquí modificado e integrado, fue presentado en el XXIII Congreso AISPI [Palermo, 6-8 de octubre, 2005].

24. M. C. Ruta puntualiza, justamente, el hecho de que la nota dominante de la Segunda Parte de la obra, es decir, la teatralización del mundo de la caballería por parte de los personajes que son al mismo tiempo los lectores de la Primera Parte -y por consiguiente el papel más activo de Sancho-, se encuentra ya en germen al final de la Primera Parte: «A una lettura più puntuale del testo si accorge che l'azione eteronoma di mistificazione della realtà ha inizio nella Prima Parte, e precisamente a metà, al XXVI capitolo [...]. Da

sor muy especial y seguramente inaudito en el momento de su primera aparición.

Recuerdo las primeras palabras que Cervantes dedica a Sancho, por cierto poco honorables:

> En este tiempo, solicitó don Quijote a un labrador vecino suyo, hombre de bien –si es que este título se puede dar al que es pobre–, pero de muy poca sal en la mollera. [I, 7]

Y si tal es el primer retrato de Sancho que Cervantes quiere enseñarnos, el personaje del escudero irá tomando forma a lo largo de las dos partes de la obra según una línea totalmente original y personal. Durante toda la primera parte, la construcción de su personalidad será muy lenta, ya que Cervantes se detiene a refinar la figura del caballero. Pero ya al finalizar el primer libro, el personaje de Sancho va cobrando intensidad, y después de convertirse en el demiurgo del encantamiento de Dulcinea [II, 10], y en el gobernador solitario y único de la ínsula Barataria, alcanza, a la muerte de don Quijote, el nivel de personaje protagonista.

En un plano literario, el episodio de Sancho gobernador se encuentra insertado dentro de un marco estructural que destaca la independencia del espacio escénico de la ínsula; una distinción tan marcada ha llevado a algunos críticos a señalar una fuerte analogía entre esta estructura literaria y la de las novelas

---

questomomento,nellaSierraMorenaprimaenellalocandadiMaritornesdopo,siproducequell'atmosferateatralechesaràlanotadominantedellaSecondaPartedelromanzo, solochequiessasicreeràsaltuariamenteeinsordina,conlasempliceutilizzazionedegli stimolichelecircostanzeforniscono dasole»,[«Invenzionedellarealtàemito»enIlChisciotte e i suoi dettagli, 2000, págs. 22-23].

interpoladas[25]. Es cierto que Cervantes va llevando al lector hacia una predisposición a aceptar la separación de la pareja andante, al realizar un macro-marco que comprende el marco de la ínsula, y que consistiría en la estancia de los dos en casa de los duques [II, 30-57]. Así que el autor empieza a acostumbrar a su lector a esta separación, ofreciéndole, por ejemplo, a un Sancho conversando a solas con la duquesa y las damas de compañía, en una escena que roza lo paradójico cuando la duquesa le pide que le confirme lo que ella leyó en los libros –es decir, la primera parte del *Quijote* de Cervantes y la segunda apócrifa de Avellaneda–, y se lo pregunta precisamente a él, un iletrado. De hecho, Sancho por primera vez se manifiesta severo para con su dueño, desconfiado y crítico hacia su conducta cada vez más incongruente, hasta disociarse de él.

Poco después encontramos el episodio de la ínsula, que *realiza* por primera vez la centralidad del escudero, su independencia del caballero andante y hasta del mismo autor o, mejor dicho, su emancipación de lo que el autor quería que pensáramos de él –si realmente Cervantes quería que pensáramos en un «hombre de bien», a su pesar, y «con poca sal en la mollera»–. Es cierto que, en este sentido, el desarrollo de la figura de Sancho anularía la tradicional lectura romántica de la obra que ha reducido la pareja andante a una mera oposición entre el idealista y el materialista.

Pero, aparte de la lectura romántica del libro de Cervantes, en la evolución de la literatura crítica sobre el *Quijote* hay que señalar que sólo en el siglo XX el mundo de la filosofía empieza

25. Véase, en este sentido, D. Eisenberg, «Sancho gobernador ¿una novela cervantina?» [2001].

a interesarse por la obra y a entrever en ella un rastro que es reflejo de esa crisis epistemológica de la que se origina la modernidad. Ya Unamuno y Ortega supieron leer *algo más* en el libro de aventuras cervantino, aunque un punto de sin retorno, pero también de arranque, precisa decirlo, lo marca la iluminada e iluminante lectura de Foucault, ya en parte analizada en el capítulo 1, así como las páginas críticas de Benjamin y Agamben, por ejemplo. Y es posible rastrear un elemento que define el cambio de rumbo hacia lecturas metaliterarias del texto y permite aunar sus interpretaciones filosóficas. En primer lugar, todas destacan la presencia en el libro de síntomas de esa crisis de las categorías del saber humano de finales del siglo XVI, es decir, la discontinuidad entre la forma de conocimiento humanístico-renacentista, y la del Barroco. Además, todas se interrogan sobre la relación entre la primera y la segunda parte de la obra o, mejor dicho, todas concuerdan en conferir a la segunda parte un valor añadido, como tendremos ocasión de ver. Pero a menudo, esas perspectivas e interpretaciones filosóficas del texto cervantino giran alrededor de un único eje: el personaje de don Quijote. En realidad, como veremos, también Sancho sigue un camino parecido al de su dueño, pues se puede leer también a Sancho como figura a caballo entre dos formas de saber: el antiguo y el moderno.

CONOCER EL MUNDO A TRAVÉS DE LOS PROVERBIOS

Una primera y firme definición de la obra de Cervantes vista como síntoma de una crisis epistemológica nos la ofrece como ya se ha dicho Foucault. El saber nuevo, cuyas categorías lógi-

cas son identidad/diferencia –las que se encuentran en la base del saber enciclopédico, para entendernos–, permite conocer la multiplicidad infinita de lo real en cuanto tal: multiplicidad. Al contrario, la forma antigua de conocimiento se encerraba en una experiencia de *similitud* o *semejanza* de todas las cosas reales respecto a un modelo u objeto primero –idea platónica– al que se remitían para que el hombre las reconociera en una escala de valoración que se reducía a su mayor o menor *semejanza*. Así que el Quijote de Foucault anda buscando semejanzas entre el mundo del siglo XVI que le rodea y el mundo –ya agotado– descrito en los libros de caballerías; y es por esto que los molinos de viento, objetos que pertenecen a una modernidad tecnológica –podríamos decir–, objetos por eso nunca nombrados en los antiguos libros de caballerías, no pueden ser otra cosa que gigantes, porque, en cuanto a dimensiones, resultan *semejantes* o símiles a los gigantes, única presencia de grandes dimensiones en los antiguos libros. O más bien: los oropeles hacen a un rey, dice Foucault. Y la relación a través de la experiencia que Sancho establece con el mundo que le rodea ¿no es quizás *semejante* o símil siempre al contenido de un proverbio? Proverbio que es literatura oral, es decir, que pertenece siempre a una tradición literaria. Así pues, la relación entre don Quijote y la antigua literatura escrita –libros de caballerías– encontraría consonancias en la relación entre Sancho y otra antigua literatura oral: la de los proverbios, precisamente.

El campo de acción de la *episteme* antigua, como hemos señalado en el primer capítulo, es esencialmente limitado: un saber de la similitud o semejanza proporciona un campo de inves-

tigación, y, por lo tanto, de conocimiento, cerrado entre las dos polaridades de *representante* (palabras) y *representado* (cosas). Esta es la certeza de don Quijote en cuanto exponente del saber antiguo: él está seguro de que las palabras de la literatura de caballerías encuentran consonancias con el mundo que le rodea, como Sancho está seguro de que existe un proverbio que se adapta a toda circunstancia de vida –aunque a veces tarde un buen rato en encontrarlo–. A cada palabra, una cosa, y el saber –como ya se ha dicho– se encierra en una tríplice polaridad, de *signo representante*, de *representado*, y de la única relación posible entre ambos: la *semejanza*.

Es una experiencia de conocimiento esencialmente cerrada, como limitado era, según Montaigne, el campo de acción de la *episteme* clásica. El saber desde el Humanismo hasta la segunda mitad del siglo XVI fija su axioma entonces en el antropocentrismo, es decir, que la única forma posible de conocimiento se articula en la relación entre el uno y la multiplicidad (y entiéndase por uno, la centralidad axiomática del hombre en el universo, y el mismo universo, en su multiplicidad de formas, es objeto de conocimiento). Esta modalidad epistemológica clásica –como ya hemos tenido ocasión de decir en otro capítulo– Montaigne la define *experiencia*, en oposición a la nueva forma de saber que será el *experimento*. El *experimento* por tanto, cuantitativo en su enfoque y orientado a formular leyes científicas, como veremos, va sustituyéndose a la experiencia, una forma de saber apriorística y cualitativa, que encuentra su expresión

en la *máxima* de la sabiduría popular: la *experiencia*, entonces, es limitada y finita, es posible asumirla y adquirirla, es algo que se puede *tener*, con palabras de Agamben, en oposición al *experimento*, que sólo y siempre se puede *hacer*. Al personaje de Sancho, por ejemplo, parece corresponderle la antigua forma de saber, ya que anda cargado de proverbios, es decir, una experiencia ya adquirida, un saber colectivo de la humanidad, ya asumido y traducido en refrán. El proverbio es apriorístico, pues forma parte de la *episteme* clásica, ya que permite enfocar toda experiencia nueva remontándola a una experiencia antigua y pasada ya sedimentada en proverbio. Además, el proverbio tiene autoridad, se puede considerar una experiencia ya hecha, y por tanto *tenida*.

Gracias al principio de autoridad de los proverbios, toda nueva posible experiencia del mundo real no se reconoce por ser novedosa –condición que evidentemente está en la base del *hacer* experiencia–, sino por su mayor o menor *semejanza* con un proverbio, experiencia ya hecha, asumida y *tenida* pues por el sujeto colectivo que es la comunidad. Sin embargo, ya sabemos que la obra de Cervantes representa una discontinuidad entre una forma de saber antigua, o antropocéntrica, y una nueva *episteme*.

La llegada de la ciencia nueva derrumba todo principio de autoridad, y sin autoridad el acto de conocimiento para el hombre nuevo no puede ser de tipo *experiencial*, sino *experimental*, ya que si la *experiencia* presupone apriorismo, el *experimento* pone el acento en los resultados y traduce la realidad en términos cuantitativos. La nueva actitud experimental, según Montaigne, choca con el concepto de autoridad, ya que se caracteriza por ser calculable y cierta, mientras que el principio de au-

toridad preveía un enfoque de tipo cualitativo. Así pues, existe una innegable incompatibilidad de fondo entre ley científica y máxima de la sabiduría popular. Agamben delinea aún más la cesura marcada por la ciencia moderna: «La idea de experiencia separada del conocimiento se nos ha hecho hoy tan ajena... pero hasta el nacimiento de la ciencia moderna, experiencia y ciencia tenían cada una un lugar propio, [...] y diferente era también el sujeto al que recurrían: sujeto de la experiencia era el *sentido común*, presente en todo individuo (la *vis aestimativa* de la psicología medieval), mientras que el sujeto de la ciencia es el *nous* o intelecto agente, separado de la experiencia, impasible y divino...»[26]. La ciencia nueva no puede alcanzar la madurez, sólo puede aumentar sus conocimientos. Es una experiencia esencialmente infinita, una experiencia que sólo se puede *hacer*, y nunca *tener*: es el experimento.

SANCHO GOBERNADOR

Volviendo, pues, a observar al personaje de Sancho a la luz de esas teorías filosóficas de cambio epistemológico, es seguramente posible reconocer en Sancho los caracteres de un perfecto representante de la forma de saber humanístico-renacentista. Y, sobre estas bases, Sancho gobierna la ínsula, llevando al punto extremo las potencialidades y posibilidades cognitivo-experienciales del saber antiguo. Así que, en la ínsula se encuentra en la posición de Salomón, del sabio llamado a dirimir controversias, en el papel del *super partes* del foro romano. La au-

26. G. Agamben, Infanzia e storia, cit., pág. 12.

toridad de su saber apriorístico alcanza el auge de su exaltación, así que Sancho es capaz de escuchar con atención y observar a los contendientes que acuden, para luego buscar en sus recuerdos de experiencias pasadas o de proverbios –ahora y por primera vez congruentemente aplicados y evocados– la solución, a menudo sabiamente ingeniosa, a la contienda.

Mucho tendríamos que decir sobre la capacidad de aplicar congruentemente los proverbios que Sancho conoce, o sobre la casi mágica facultad de Sancho-gobernador para dirimir las contiendas: realmente parece que en el teatro –es decir, la ínsula– Sancho consigue intuir ese mecanismo casi automático que es la máquina para gobernar, que a veces parece funcionar según leyes de mágica casualidad. Y el marco que Cervantes crea alrededor de la ínsula no puede no traer a nuestra memoria una puesta en escena teatral, la puesta en escena del mundo del carnaval, o del mundo al revés, en el que el bufón, por un día, se viste como el rey[27]. Y, como sabemos, Sancho, objeto de burlas o de una puesta en escena que él mismo ignora –y es el único en ignorarla–, sale de la situación con más sabiduría o, por lo menos, nos propone una imagen de sí mismo ya netamente separada y diferente de la «poca sal en la mollera» de su presentación por parte del autor.

Volviendo pues a leer la experiencia del gobierno de Sancho con palabras de la literatura filosófica sobre el *Quijote*, toda contienda que se le presenta a Sancho es una contienda que resulta *semejante* [Foucault] a un proverbio popular o a una expe-

27. Véase, al respecto, la teorización del carnaval como mundo al revés de M. Bachtin [Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale, ed. it. 1965] y la interesante lectura crítica de A. Redondo [Otra manera de leer el Quijote, 1998].

riencia pasada ya hecha u oída por el neo gobernador. Además, el enfoque cognitivo a la nueva contienda siempre participa del conjunto cerrado de experiencias posibles para el hombre, teorizado por Montaigne, según el cual toda nueva experiencia evoca una experiencia de vida semejante, ya pasada o conocida, pues el acto de conocimiento se encierra entre las dos polaridades del suceso nuevo, y de la experiencia apriorística adquirida a la que éste se parece. Y, finalmente, hay que destacar una aplicación extrema y funcional de ese bagaje cognitivo apriorístico de Sancho –la sabiduría de los proverbios–, cuya autoridad permite reconocer lo nuevo según categorías sedimentadas, referirlo a un caso análogo, y aplicar su autoridad para solucionar la contienda.

Pero resulta que la experiencia de la ínsula, considerada en su conjunto, todavía tiene que mostrar su código secreto. Y, efectivamente, se revela por lo que realmente es: una experiencia nueva porque, en primer lugar, no puede remontarse a un saber apriorístico, a la autoridad de los proverbios, ya que un mundo al revés, un carnaval, nunca puede ser *semejante* a un proverbio o a un hecho real. Así que no se trata de experiencia sino de experimento, no cualitativo sino cuantitativo, es un acto de conocimiento, que se presenta como nuevo y que al mismo tiempo pertenece a un campo de conocimientos infinito; así que nos revela cómo son infinitas las posibilidades de conocer lo nuevo, de experimentarlo, según la terminología de Montaigne.

Y hay que añadir: si Sancho gobierna gracias al sentido común, empero la experiencia de la ínsula en su conjunto se revela como una forma de conocimiento nuevo. Si la estructura jerárquico-social que rige el campo de acción de Sancho-gober-

nador en la ínsula era de tipo antropocéntrico (el uno y la multiplicidad, el gobernador y sus súbditos), el conjunto de la experiencia de la ínsula lo lleva a investigar sobre la relación entre el sujeto de conocimiento y su objeto o, mejor dicho, entre el sujeto deseante y el objeto del deseo. Ese es el *quid* de la cuestión: la aventura de la ínsula llega a su final en el momento en el que Sancho no se reconoce como sujeto deseante del objeto del deseo que es la ínsula; reconoce que la ínsula, quizá, no era otra cosa que un deseo inducido, e inducido por don Quijote, quien fue el primero en hablar de ese posible sueño para un escudero (y cuidado: no para el Sancho labrador), un sueño que Sancho nunca había acariciado, y que ni se le podía pasar por la cabeza; de este modo, después de que don Quijote le repite más de diez veces a Sancho cuál debe ser el correcto deseo de un escudero de un caballero andante (según cuanto indican los textos de literatura escrita), Sancho, pasivamente, lo acoge como propio, asumiendo entonces totalmente su papel de escudero de la literatura. Así que la experiencia de la ínsula en su totalidad ve a Sancho como sujeto de la nueva forma de conocimiento, que investiga y por lo tanto deshace la relación entre sujeto y objeto, volviendo a cuestionarla. Y es justo en ese momento cuando Sancho realiza un acto de conocimiento nuevo, un *experimento*, como sujeto de la ciencia moderna.

Pocas cosas, pero significativas, hay que añadir al respecto: en primer lugar, Sancho, él que nunca supo domar su lengua, él que nunca dejó de hablar –a propósito o despropósito– en cualquier situación en la que se encontrara la pareja andante, por primera vez, cuando toma –dolorosamente, diría– la decisión de dejar el gobierno de la ínsula, se calla. Nos dice Cervantes:

> Calló, y sin decir otra cosa comenzó a vestirse, todo sepultado en silencio, y todos le miraban y esperaban en qué había de parar la priesa con que se vestía. [II, 53]

Silencioso y resuelto, por primera vez Sancho no tiene palabras para expresar lo que siente dentro de sí; Sancho conoce algo nuevo y ahora, sujeto responsable del libre albedrío, escoge. Pero aún no tiene palabras, porque, si como dice Foucault, al final el acto de conocimiento no es otra cosa que un acto para restablecer la relación semántica entre palabras y cosas, la cosa es nueva y carece de palabras. Las primeras palabras las dirige a su asno, su compañero de experimento, y entonces casi a sí mismo. «No son estas burlas para dos veces» [II, 53], dice Sancho. Lo que le ha pasado es algo irrepetible, nunca fue y nunca volverá a ser; nunca, según palabras de Agamben, nunca se podrá *tener* una experiencia de ese tipo, y sólo se puede *hacer*, y una sola vez. Esta experiencia no se parece a nada conocido o proverbial, y esta experiencia nunca se podrá asentar para transformarse en un autorizado mandato, útil para una experiencia futura semejante, pues no hay categoría de *semejanza* posible para entenderla.

Sancho ha entendido que el de gobernador no es su lugar, es un papel que le resulta ajeno y que no corresponde a lo que él efectivamente es. Muchas son las referencias que Sancho hace al hecho de que no se reconoce como gobernador. Pero lo que me parece interesante es que Sancho rechaza el papel de gobernador en el preciso instante en el que consigue entender quién es él.

Como ya se ha dicho, creo que Cervantes ha construido alrededor del episodio de la ínsula un marco bien delineado para

oponer un *dentro* a un *fuera*; por lo tanto, si volvemos al correspondiente punto de comienzo del marco literario, es decir, al momento en el que don Quijote se aparta con Sancho para darle sus consejos semi-serios sobre el buen gobierno –o su intuición de buen gobierno–, las primeras palabras de don Quijote son: «Primeramente, has de temer a Dios» [II, 42]; el primer mandato del caballero a su escudero es un acto debido: en primer lugar es menester recordar la devoción a dios. Y sigue don Quijote: «lo segundo, has de poner los ojos en quien eres...» [II, 42]. Al respecto, merece la pena detenerse para recordar que Cervantes, en otras ocasiones, se pronuncia sobre la relación entre el *primer puesto* y el *segundo* en una graduación; por ejemplo, en las *Novelas Ejemplares* habla por boca de Vidriera: «Yo soy graduado en leyes por Salamanca, adonde estudié con pobreza y adonde llevé segundo en licencias: [es decir, el segundo mejor alumno del curso] de do se puede inferir que más la virtud que el favor me dio el grado que tengo». En otra ocasión, ahora en el *Quijote*, Cervantes se refiere al segundo en la graduación: «el segundo se lo lleva la mera justicia» dice, mientras que «el primero, el favor o la gran calidad de la persona»[II, 18].

Así que podríamos inferir que lo que se encuentra en el primer puesto de una clasificación, está allí por motivaciones exte-

riores, diríamos –porque la familia del graduado es importante, o porque en primer lugar no se puede no recordar el temor hacia dios para un buen cristiano–; pero en las graduaciones universitarias, es el segundo el que vale por méritos propios y verdaderos. Por lo tanto es el segundo mandato el que tiene valor, que justamente coincide con el consejo primero, sumo, único y último posible que una divinidad le puede dar a un hombre. Es el *nosce te ipsum* del oráculo de Delfo, suma y compendio de todo consejo posible. Al concluirse la experiencia de la ínsula, lo que Sancho alcanza no es ni más ni menos que el conocimiento de sí mismo: diferente de un escudero que sueña con una ínsula, diferente de un gobernador, aunque aclamado. Este es el momento en el que Sancho se emancipa de la obra, de su papel de co-protagonista subalterno, de su ser portador de un saber antiguo, para abrirse a la ciencia moderna. Y tal vez Cervantes conozca el alcance de la elección de Sancho: si no, no lo habría hecho pasar por una cueva oscura antes de salir al mundo de don Quijote y de los duques. La cueva, entonces, nos trae a la memoria esa Hades, ese antro oscuro a través del cual sólo los grandes héroes pueden pasar y sobrevivir. Cervantes le reserva a Sancho, ennoblecido por su madura elección, el papel del héroe.

LA CRISIS DE LOS CÓDIGOS LITERARIOS: DON QUIJOTE Y DON JUAN[28]

DENTRO del complejo discurso crítico foucaultiano acerca del Quijote hay que destacar otro interesante aspecto que gira alrededor del espesor metaliterario de la obra cervantina[29]: don Quijote es el caballero-reflejo, copia y *análogo* de los caballeros descritos en los antiguos libros de aventuras. Así pues, en la Primera Parte de la obra, cada vez que nuestro héroe da con una potencial aventura, parece como si revisase rápidamente las páginas de sus amados libros para inspirarse en su con-

28. El presente capítulo fue presentado en ocasión del Convenio de Nápoles Le radici spagnole del teatro moderno europeo [Salerno, Paguro, 2004] con el título «Don Chisciotte e don Giovanni: la crisi dei codici letterari». La traducción es de Virginia Sciutto.

29. Esta propuesta de lectura del personaje del Burlador pretende ser un divertissement, indudablemente riguroso, pero ciertamente no definitivo. En efecto, se hará aquí un empleo arbitrario e incompleto del complejo análisis crítico de Foucault porque los dos personajes literarios, el caballero don Quijote y el seductor don Juan, aunque puedan coincidir en sus correspondientes relaciones con códigos literarios en desuso, no encuentran completa consonancia en sus desarrollos dentro de las respectivas obras.

ducta y mantenerse coherente con el modelo. Su misma figura, «un largo grafismo flaco», emerge directamente de los libros, del papel impreso, y se hace «escritura andante» en el mundo. Y puesto que estos libros pretendían contar proezas reales, don Quijote ahora es llamado a dotar de realidad las palabras de la narración caballeresca, cuyo lenguaje aparece inequívocamente vacío de contenidos y falto de correspondencia con los hechos reales. Por lo tanto, la verdadera aventura de don Quijote no es otra cosa que una búsqueda semántica que apunta a encontrar en la realidad analogías que puedan confirmar que el lenguaje de los libros dice la verdad, que aún es el lenguaje del mundo. Lamentablemente, en la Primera Parte de la obra, la búsqueda del caballero resulta vana, toda aventura termina con un fracaso y las palabras de los libros de caballerías quedan, por el momento, vacías de contenido. Pero en la Segunda Parte de la obra cervantina, según Foucault, la cuestión de la relación entre realidad y literatura se hace más compleja y adquiere nuevos significados, y, a partir de tal momento, deja de encontrar consonancia con el desarrollo del personaje de don Juan, como veremos. De hecho, don Quijote encuentra al fin esa correspondencia tan anhelada entre literatura y realidad. En un primer momento, a darle aún sentido a su viaje de búsqueda semántica contribuye el *escamotage* de los magos, y efectivamente, las cosas que no encuentran correspondencia con las palabras de la literatura se parecen, en su no corresponder, al hechizo de la magia. Pero el poder del lenguaje encuentra su sentido más amplio en el Segundo libro: el Quijote andante encuentra allí a personajes que han leído la Primera Parte y que reconocen en él, hombre real, al héroe del libro. Cervantes repliega ingeniosamente el texto sobre sí mismo, lo transforma en objeto de la narración misma y

la Primera Parte de la obra desarrolla por lo tanto, en la Segunda, el mismo papel que en la Primera tuvieron las novelas de caballerías. Ahora, en el Segundo tomo, el héroe tiene una nueva tarea: ser fiel a sí mismo y a ese libro en el que se ha transformado realmente, tiene entonces que protegerlo de errores, de falsificaciones y de contaminaciones apócrifas.

Pero si para Foucault el Quijote, cargado de las palabras de la literatura de la caballería andante, sale por una Mancha que es campo semántico para tratar de restablecer la antigua relación entre las cosas y las palabras en un momento en el que las palabras de la literatura caballeresca quizás hayan perdido sentido, el personaje de don Juan de Tirso de Molina[30], contemporáneo suyo, se podría interpretar análogamente como otro viajero que atraviesa un campo conforme a sí mismo, amatorio y femenino, cargado de las palabras del código amoroso trovadoresco en un vano intento de llenarlas de contenido y, por lo tanto, de sentido. Científicos ambos, nacidos entre las páginas de literaturas ya antiguas que hablan de un mundo que ya no existe; viajeros meticulosos a la búsqueda, quizás vana, de consonancias que certifiquen la conformidad de los respectivos lenguajes literarios con las cosas de un mundo que ha cambiado. Pero los libros de caballerías y el amor cortés ya no pueden existir.

En las modalidades de acción teatral de don Juan se podría leer algo parecido a lo que hemos visto hasta ahora sobre don Quijote. Las palabras con las que seduce, en efecto, parecen co-

30. Como es sabido, la cuestión de la efectiva atribución a Tirso de Molina de la obra El burlador de Sevilla todavía está abierta, pero excede el alcance del presente trabajo. Para un veloz pero preciso panorama del debate de la crítica sobre el problema se remite, entre otros, a la edición crítica de A. Rodríguez López-Vázquez [1991], en particular, págs. 11-19.

rresponder, en la mayor parte de los casos, al lenguaje amatorio de la literatura trovadoresca. De aquí, que sea posible, quizás, leer al personaje de don Juan como análogo quijotesco, en el sentido de que tiene el gravamen de sondear si la expresión amatoria cortesana todavía tiene curso legal en el mundo barroco. Y, entonces, como en el caso del Quijote, sería el criterio de la *similitud* o *semejanza*, categoría de un saber ya agotado, el medio por el cual don Juan busca las consonancias entre lenguaje literario y mundo real.

Las seducciones llevadas a cabo por el Burlador se realizan siguiendo el modelo de tres códigos literarios: el dominante, del amor cortés, sobre el que se detendrá el presente trabajo, aunque aparece también el código pastoril/bucólico (por ejemplo, para las seducciones de Tisbea y Arminta) y un último código literario que revive el *Libro de buen amor* y *La Celestina*, y remite a lo que será el entorno suburbano de la picaresca (por ejemplo, para los personajes femeninos de Inés, Constanza, Teodora, Julia, etc.). Pero será precisamente el conjunto de personajes femeninos el que haga de fiel de la balanza o síntoma de la misma cesura del saber definida por Foucault.

Como ya se ha señalado en el primer capítulo, el código literario predominante en el *Burlador* es el de origen lírico trovadoresco, que se ha desarrollado y ha ido adquiriendo a través de los siglos, como por ejemplo en Garcilaso, tonos petrarquistas. La producción lírico-trovadoresca en su origen se define sobre tres polos: el *yo* del amante que es el poeta, la mujer invocada y el sentimiento-relación entre las primeras dos polaridades. Según Mancini[31], la literatura trovadoresca está intensamente

31. A tal propósito véase: M. Mancini, La gaia scienza dei trovatori, cit.

arraigada en la estructura feudal y recuerda toda una simbología relacionada con el vínculo de vasallaje. Es decir, el servicio –del vasallo a su señor–, las obligaciones recíprocas –por las que si el vasallo debe servir a su señor, es menester que el señor lo proteja, por ejemplo[32]–, y, finalmente, la recompensa –es decir, el premio debido al vasallo si éste cumple con sus obligaciones–, que podía consistir incluso en algo tan sencillo como un saludo en público. En la lírica cortés la mujer ocupa el lugar del señor feudal, es la *domina*, lejana, deseada y anhelada porque ausente, invocada, pero nunca descrita físicamente, salvo la referencia a sus tonos claros. De aquí, su ser arquetipo y nunca tipo, eterno femenino siempre *semejante* a sí misma en todas las producciones líricas trovadorescas, pero nunca caracterizada. «Si no hay derecho a decir que todas las canciones salen de una misma pluma, realmente se siente la sensación de que todos los poetas han amado a una misma mujer»[33]. El poeta es su vasallo, por lo cual su relación es un *servir*, una invocación en primer lugar. La petición de amor, eje de la literatura cortesana, es una solicitud de recompensa.

Con el *stilnovismo*, la figura femenina adquiere un nuevo aspecto beatificador: la mujer es fuente de salvación (o bien, la recompensa trovadoresca) y *se asemeja* a un ángel. Y, efectivamente, si en un plano físico sus tonalidades son claras, su pelo es rubio, la piel, blanca, los ojos azules, en un plano metafísico es guía (la Beatriz de Dante) y fuente de salvación. En Petrarca, se pueden reconocer las huellas del *stilnovismo*, mezcladas

32. Recordamos al respecto el intenso verso del Poema de mío Cid, que reza: «que buen vasallo, si tuviesse buen señor», como demostración de que también el señor feudal tenía obligaciones hacia su vasallo.

33. A. Jeanroy, La poésie lyrique des troubadours [1973] pág. 88.

con un interés nuevo hacia un análisis psicológico más articulado del sentimiento de amor que adquiere matices melancólicos. Con la sustancial desaparición del feudalismo y la constitución de los estados en sentido moderno, va menguando el concepto trovadoresco de recompensa, y en el petrarquismo español el amor no elevará el espíritu, ni la mujer será llamada ángel. El *yo* renacentista es el sujeto que ama, aprendiendo la lección petrarquesca del análisis psicológico del sentimiento y conciliándolo con la perspectiva trovadoresca del yo amante-poeta que es yo *deseante*. La connotación salvadora y divina de la belleza femenina se atenúa acercándose principalmente a la naturaleza. Pero sea que la mujer *se asemeje*, en cuanto a la belleza, a Dios, sea que *se asemeje* a la naturaleza, la mujer siempre es microcosmos de un macrocosmos al que ella, inevitablemente, remite, y siempre reconocible en un arquetipo. De aquí, que la única experiencia de conocimiento posible se agote nuevamente en el momento de la *semejanza* foucaultiana de la hembra al arquetipo, sea éste el arquetipo trovadoresco, sea el ángel, sea la divinidad-naturaleza.

Pero «troppo si era cantato di cavalieri erranti e donne angelicate. Di troppo "amore lontano" si era nutrita, attraverso i poeti, l'umanità. Da questo lato il dongiovannismo può essere visto come la più forte ondata di antipetrarchismo che abbia concepito la letteratura»[34]. Macchia, en su análisis sobre el mito de don Juan, define con claridad la imposibilidad de conciliar el eterno femenino petrarquista y lo femenino en el *Burlador*, y pone justamente el acento sobre un elemento que sólo será le-

34. G. Macchia, Tra don Giovanni..., cit., pág. 166. Y continúa «... don Giovanni ... non vede altro che l'amore, e in un modo bendiverso da come era stato sentito nell'antichità o nel Medioevo. La donna non è più, come nell'Iliade, motore di storia».

gible en las versiones sucesivas del don Juan, o sea, la existencia de un *catálogo de mujeres*. Dice en efecto Macchia: «Il catalogo sarebbe, secondo alcuni, il simbolo del desiderio fatalmente insaziato di don Giovanni, è lo sforzo vano di eternare il possesso effimero della carne; e don Giovanni deve fissare, scrivere le sue vittorie, per strappare al tempo ciò che il tempo gli dà in uno spazio limitato. E un altro sottile interprete, il Kierkegaard, notò che quella fiducia nel tempo, quella sete insaziabile, non ancora spenta e che si promette ancora altre imprese, è espressa nel numero dispari. "In Ispagna son già *mille e tre*": questo numero dà l'impressione che la lista non sia ancora chiusa»[35]. El grupo de las mujeres es fundamental para la constitución del don Juan como mito. En efecto, característica imprescindible del personaje, en sus muchísimas interpretaciones, es ser un seductor empedernido, pero en el arco de una sola obra –hasta en las versiones sucesivas no exclusivamente teatrales–, no hay espacio para describir las múltiples seducciones necesarias para hacer creer al lector/espectador que nos encontramos verdaderamente ante un seductor. De aquí que en la versión de Tirso la certeza de su condición de seductor la tenemos en la segunda jornada, especialmente en los versos que van del 1180 al 1249, proporcionada sea por los comentarios del siervo Catalinón, sea en el discurso sobre las mujeres entre don Juan y el marqués de la Mota.

Sería un protocatálogo, que en las versiones siguientes encontrará su mejor y más alta realización quizás en el *Aria del Catálogo* de Mozart-Da Ponte [1787], en la que es perfectamente reconocible y está perfectamente expresada la característi-

35. G. Macchia, Vita, avventure e morte..., cit., pág. 43.

ca fundamental del grupo femenino: la variedad (delgadas/gordas; altas/bajas; ricas/pobres; bonitas/feas, etc.).

> LEPORELLO:*[...] V'han fra queste contadine,*
> *Cameriere, cittadine,*
> *V'han contesse, baronesse,*
> *Marchesine, principesse,*
> *E v'han donne di ogni grado,*
> *D'ogni forma, d'ogni età.*
> *Nella bionda egli ha l'usanza*
> *Di lodar la gentilezza;*
> *Nella bruna, la costanza;*
> *Nella bianca, la dolcezza;*
> *Vuol d'inverno la grassetta*
> *Vuol d'estate la magrotta...*

Pronto el catálogo se institucionaliza, pues, como momento de lista-recordatorio de mujeres seducidas, múltiples precisamente porque son diferentes entre sí. Entre las muchas versiones del *Don Juan*, merece la pena recordar también la de Molière [*Dom Juan ou le festin de pierre*, 1665], en la que el catálogo-recordatorio es confiado a las palabras del siervo Sganarelle:

> Tu me dis qu'il a épousé ta maîtresse: crois qu'il auroit plus fait pour sa passion, et qu'avec elle il auroit encore épousé toi, son chien et son chat. Un mariange ne lui coûte rien à contracter: il ne se sert point d'autres piéges pour attraper les belles, et c'est un épouseur à toutes mains. Dame, demoiselle, bourgeoise, paysanne, il ne trouve rien de trop chaud ni de trop froid pour lui; et si je te disois le nom de toutes celles qu'il a épousées

> en divers lieux, ce seroit un chapitre à durer jusques au soir ... et pour en archever le portrait, il faudroit bien d'autres coups de pinceau [*Acte I, scène I*].

De este modo el catálogo adquiere un significado superior: sus mujeres son evidentemente tipos, no arquetipos, y recordamos que si el arquetipo está vinculado a la categoría de la *similitud* o *semejanza* (a un ángel, a la belleza de Dios, a la naturaleza) el tipo es identificable según las nuevas categorías de *identidad/diferencia*. Las mujeres de don Juan son múltiples porque diferentes entre sí, diferentes por extracción social, por procedencia geográfica, por aspecto y personalidad.

De un análisis atento de las figuras femeninas del *Burlador* de Tirso resulta evidente que el conjunto de las mujeres es «catalogable» de inmediato porque son identificables algunas categorías o cualidades a las que cada mujer individualmente, y todas en su conjunto, adhieren, aunque de modo no unívoco. Las figuras femeninas son en total 14: Isabela (aparece en el v. 1), *otra noble mujer* (v. 80), Tisbea (v. 584), Ana (v. 864), Inés (v. 1204), Constanza (v. 1209), Teodora (v. 1216), Julia –la del Candilejo– (v. 1222), Blanca (v. 1235), *la otra* –hermana de Blanca– (v. 1237), *otros dos* –de perros muertos– (v. 1245), Beatriz (v. 1533), y Arminta (v. 1694).

Podemos notar enseguida que algunas mujeres son llamadas por su nombre, mientras que otras no son nombradas, sino sólo narradas. Por lo que atañe a su extracción social, tres mujeres son nobles (Isabela, *otra noble mujer* y Ana), dos son plebeyas pertenecientes al mundo rural (Tisbea y Arminta), mientras que las restantes nueve forman parte del suburbio pobre de la ciudad de Sevilla. Además, algunas son de ciudad, otras

no: las de ciudad a su vez pueden ser de Nápoles o de Sevilla, y de algunas, como Ana y Julia, se indica incluso la calle en la que viven; de las otras, no ciudadanas, se sabe sólo que Tisbea vive cerca de una playa en los alrededores de Sevilla, mientras que Arminta vive en el campo, en Dos Hermanas, en el camino que va a Lebrija. Y, además, cuatro mujeres ya están comprometidas sentimentalmente (Isabela con Octavio, Ana con el marqués de la Mota, Blanca con Santo, Arminta con Batricio), de dos sabemos que tienen una figura masculina (Anfriso en el caso de Tisbea y Ripio en el de la hermana de Blanca), mientras que de las otras no se declaran sus compromisos sentimentales.

Las mujeres, además, se distinguen por su aparición en escena o no: tres mujeres aparecen físicamente sobre el escenario (Isabela, Tisbea y Arminta), siete son recuerdos de seducciones pasadas (*otra noble mujer*, Inés, Constanza, Teodora, Julia, Blanca y la hermana de Blanca), tres sólo son nombradas como futuras seducciones posibles (las *otras dos* del suburbio de Sevilla y Beatriz), mientras que Ana es presentada en un primer momento al espectador por las palabras del padre, luego por las del marqués de la Mota y sólo después aparece personalmente en escena. Las modalidades de seducción de don Juan son descritas en el caso de Isabela, Tisbea y Arminta, y sabemos algo de sus estrategias con Ana, mientras que de las otras mujeres seducidas en el pasado nada se nos refiere. Por cuanto concierne a las características físicas, ocho mujeres no son descritas en absoluto, de dos se dice algo no muy sustancial (de Ana se comenta que *en ella se estrenó naturaleza*, y de Julia sabemos que se maquilla), mientras que de cuatro de ellas aparece una descripción: negativa de Teodora (*Este verano escapó del mal francés por un río de sudores, y está tan tierna y reciente*

que anteayer me arrojó un diente envuelto entre muchas flores; vv. 1216-1221) y Beatriz (*rosada y fría*; v.1533), mientras que la descripción de Arminta y Tisbea se identifica totalmente con los cánones del amor cortés, por lo tanto *ojos bellos*, *cabellos*, *brazos*, *manos*, *dedos*, *orejas*...

Indudablemente se podrían establecer quién sabe cuántas otras cualidades para interpretar al grupo femenino en el *Burlador*, pero se llegaría siempre a la formación de subgrupos de mujeres diferentes al variar la cualidad de catalogación. Está claro que, dado un específico criterio de catalogación, por ejemplo el estatus social, siempre se formarán, según las categorías de identidad y diferencia, dos subgrupos de mujeres, idénticas dentro de un mismo subgrupo pero diferentes a las del otro (por ejemplo, algunas mujeres serán idénticas entre sí por su nobleza, pero serán diferentes a las del pueblo). Estos grupos de mujeres que se han formado por identidad y diferencias a partir del estatus social, no se mantendrán inalterados si se modifica este criterio, sino que siempre variarán, según nuevas identidades y nuevas diferencias. De este modo nunca será posible encontrar dos mujeres que se reconozcan en iguales conceptos de catalogación localizados a tal punto de parecer siempre la misma mujer, al revés de lo que sucedía, según Mancini, en el caso del eterno femenino trovadoresco.

De aquí que las mujeres del don Juan no sean *arquetipos* sino *tipos*, precisamente porque se hacen localizables y reconocibles individualmente según diferentes cualidades, o bien son variables, específicas y determinadas, de un superconjunto al

que todas pertenecen y que es su único punto de unión: justamente, el de ser mujeres.

CAPÍTULO 4. LOS ENCANTOS DE DULCINEA

El personaje de Dulcinea del Toboso, dulce señora del cautivo corazón del gran caballero don Quijote de la Mancha, es una de las creaciones literarias más lograda de Cervantes. Se trata de un personaje fundamentalmente *in absentia* que actúa como polaridad magnética atrayente, capaz de impulsar pasos y acciones de su caballero, punto inicial y final de toda aventura, ya que es al mismo tiempo el primer estímulo a don Quijote para demostrar su valentía y el árbitro último de los efectos de sus acciones. Privado de un retrato unívoco, hay que reconocer, al menos tres facetas del personaje de Dulcinea para aquilatar su imagen compleja: la Dulcinea de la primera salida de don Quijote [I, 2], primera compañera de viaje de un caballero todavía sin bautizo y sin escudero; la Dulcinea de Sancho, cuando el fiel escudero se convierte en demiurgo de los encantamientos de su señor [II, 8-10], y Aldonza Lorenzo, o más bien, la campesina del Toboso, que reafirmará su personalidad en la cueva de

Montesinos [II, 22-24].

Ideal, en cuanto arquetipo femenino trovadoresco, real, en cuanto dúplice campesina –Aldonza y la mujer encontrada en las afueras del Toboso–, y, finalmente, imagen fruto de interpretaciones ajenas, tanto de Sancho como de los duques. Y si *barroco* quiere decir multifacético, he aquí un verdadero personaje literario barroco: Dulcinea del Toboso.

Pero vayamos reconstruyendo los aspectos principales de su variada figura.

NACIMIENTO LITERARIO DE DULCINEA

> *... se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse, porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma.* [I, 1]

La primera referencia al personaje de Dulcinea del Toboso se encuentra en el prólogo al *Quijote* –donde Cervantes da noticia de que su caballero está enamorado–, y entre los epigramas o elogios que siguen –donde encontramos el *Soneto de la Señora Oriana*[36] *a Dulcinea del Toboso*–. Pero, como de costumbre, y como el mismo Cervantes nos declara, el prólogo fue escrito *a posteriori*, o sea, una vez terminada la primera parte, así que el verdadero nacimiento del personaje hay que buscarlo a finales del primer capítulo, en el que toman forma literaria o, me-

36. Personaje protagonista de la Historia de Belianís de Grecia (1547 y 1579) de Jerónimo Fernández, uno de los muchos libros de caballerías citados en el texto cervantino.

jor dicho, en el que Cervantes da a luz *literaria* al personaje de don Quijote, que surge de las cenizas de un tal Quijana (Quijada o Quesada), hidalgo rural de escasos recursos; al personaje de Rocinante, «antes y primero de todos los rocines de mundo»; y, finalmente, a Dulcinea. Es interesante observar cómo los nacimientos literarios de estos tres importantes personajes se realizan a través de un acto creativo que mucho se parece al Génesis bíblico, es decir, un acto nominal que mágica y súbitamente anula lo que antes existía para que renazca a una nueva vida, con una forma y en un plano que sólo es literario. *Fiat Quijote*. Y el Quijote fue. Y en el acto el hidalgo Quijana desaparece, tanto que ni podemos recordar su verdadero nombre, ni nos importa mucho[37]. Ese acto nominal posee muchos matices interesantes ya que nos recuerda también el bautizo por parte de Colón de todas las islas y cosas nuevas y no reconocibles que iba encontrando en su primer viaje al nuevo mundo[38]. Llamar, nombrar,

37. Merece la pena recordar las palabras exactas de Cervantes al respecto, que no dejan lugar a dudas: «Quieren decir que tenía el sobrenombre de "Quijada", o "Quesada", que en esto hay alguna diferencia en los autores que de este caso escriben, aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba "Quijana". Pero esto poco importa a nuestro cuento...» [I, 1].

38. Al desembarcar en la ínsula de Guanahani, Colón dio inicio a ese proceso de renombramiento de los lugares, proceso que alcanzará su ápice con la asignación de nuevos nombres incluso a los indígenas que encuentra. Recordemos, por ejemplo, que a la ínsula de Guanahani la bautiza con el nombre de San Salvador –homenaje al Cristo Salvador– y desde ese momento el único interés de Colón y su única actividad consistirá en asignar nombres (evidentemente en la lengua de los Reyes Católicos) a lugares y cosas, bien consciente del hecho de que nombrar significa también –y sobre todo– tomar posesión. Podemos leer en una carta que escribe en 1493: «A la primera ínsula que yo encontré la nombré San Salvador, en honor a la Alta Majestad que maravillosamente me concedió todo eso; los indios llaman a esa ínsula Guanahani. La segunda la llamé Santa María de la Concepción, la tercera Fernandina, la cuarta Isabela y la quinta Juana; de esa forma he

es un acto que resulta humanamente imprescindible cuando nos encontramos delante de algo que se nos presenta como radicalmente *nuevo*, es la primera forma de ese reconocimiento, y hasta control sobre lo ajeno, que un hombre necesita.

Volviendo al autor/creador de sus personajes, Cervantes no sólo es el *Verbum* que engendra nominalmente a sus amados personajes, sino que los propios personajes brotan de un plano que es verbal. En este sentido, el mejor retrato del Quijote literario nos lo ofrece siempre Foucault: «Él mismo está hecho a semejanza de los signos. Un largo grafismo flaco, como una letra, hele allí emergiendo derecho del bostezo de los libros. Su entero ser no es sino lenguaje, texto, papeles impresos, historia ya transcrita. Se compone de palabras entrecruzadas; es escritura errante por el mundo, por entre las semejanzas de las cosas. [...] El libro es más su deber que su existencia. Sin descanso debe consultarlo para saber lo que tiene que hacer o decir, y qué señales proporcionarse a sí mismo y a los demás para mostrar que su naturaleza es la misma que la del texto del que ha salido»[39]. El personaje del Quijote nace de las palabras de un libro de caballerías, y su existencia, sus modales, su aspecto y su sentido vital sólo resuenan y se justifican dentro de la literatura caballeresca. El personaje de Dulcinea sigue el mismo destino. Nace literariamente llenando de un contenido[40] el elemento li-

---

dado a cada uno de ellas un nuevo nombre» Cf. T. Todorov, La conquête de l'Amérique. La question de l'autre [1982].

39. M. Foucault, Les mots et les choses, cit., pág. 61 [la traducción es mía].

40. Si nos basáramos en la distinción que hace L. Hjemslev [Il fondamenti della teoria dell linguaggio, 1968] entre forma del contenido y forma de la expresión, podríamos afirmar que el recuerdo de Dulcinea es la forma del contenido que reviste el papel de forma de la expresión según se hable de Aldonza, o de la labradora, o de la misma Dulcinea. Este

terario de la señora reina de los pensamientos del héroe-caballero, el femenino arquetípico que se origina literariamente dentro de la producción lírica trovadoresca de los siglos XI y XII.

En efecto, el origen literario del eterno femenino remonta a la figura de la mujer a quien el trovador de la edad media dedica sus versos. La lírica del amor cortés, como ya hemos señalado, consiste en primer lugar en una exteriorización del sentimiento amoroso por parte del amante-poeta, sujeto único y yo hablante de un monólogo lírico. Papel de contrapunto con respecto al sujeto amante lo desarrolla *in absentia* la figura femenina, siempre, efectivamente, ausente en el texto, totalmente falta de corporeidad a no ser por algunas huellas que deja de sí –diáfanas y transparentes– como la blanca piel, el pelo rubio, los ojos claros..., una silueta que va desapareciendo casi a contraluz respecto a un sol que no permite fijar sus líneas y sus formas con exactitud. Es el objeto del deseo, ausente y lejana, y por eso mismo anhelada y amada, polaridad que queda fuera del texto lírico y sólo actúa magnéticamente como foco de una dedicatoria amorosa. El poeta le suplica una recompensa a cambio de su amor, un gesto, una mirada, un reconocimiento, incluso mínimo, que otorgaría sentido y esperanza a su existencia amorosa; le ofrece a su señora sus servicios a cambio del favor y beneficio de la gratitud de ella, que se traduciría en la sola distinción de su persona.

Así que la forma del amor cortés, como ya se ha dicho, coincidiría con el *servir* feudal, vasallo él de una *domina*/señora a quien sirve con devoción y de la que anhela reconocimiento

---

juego esencialmente lingüístico permite a don Quijote caer en la ilusión de que se trata siempre de la misma persona.

y favor. Sin embargo, el arquetipo femenino trovadoresco adquiere nuevos inesperados matices durante el llamado *stilnovo* italiano, en el que se fija la imagen lírica de la mujer-ángel, siempre con connotaciones físicas diáfanas (tonalidades claras de pelo, piel y ojos) típicas del amor cortés, pero con cualidades metafísicas añadidas, es decir, que se convierte en guía y fuente de salvación para el amante. Cuando hablamos de *stilnovo* italiano hay que distinguir dos corrientes: la primera –un ejemplo es Cavalcanti– quizás la más cercana a la herencia trovadoresca, se mueve entre los registros del amor estático y angustioso; la segunda –dantesca– acentúa el tema beatificante de la mujer, fuente de una salvación que es la recompensa trovadoresca. Pero el eterno femenino mantiene siempre vivo su aspecto arquetípico, siempre semejante –en una lógica neoplatónica– a un ideal o ángel, pues siempre semejante a sí misma, y por eso siempre igual: eterno femenino condenado a no traducirse nunca en hembra.

Como ya se ha dicho, con el desaparecer de la estructura rural-feudal, que va convirtiéndose en la estructura urbana renacentista, esta compuesta imagen del arquetipo femenino pierde su connotación salvadora y divina y se acerca a la naturaleza, pero siempre dentro de una experiencia literaria única y posible, que se consuma en el momento de la semejanza de la hembra al arquetipo –sea trovadoresco, sea el ángel o sea la divinidad-naturaleza. El eterno femenino ya en el siglo XVI empieza a dar muestras de una crisis en su valor significante y en el Barroco ya pierde la razón de su existencia. En efecto, la mujer angelical o la del amor cortés –la mujer arquetipo, en suma– ya no tiene curso legal en el Barroco y se desintegra dando forma a ciertas imágenes literarias femeninas que se han convertido

en símbolos de esa crisis. Acabamos de ver, en el capítulo anterior, el fenómeno del donjuanismo como síntoma del rechazo al petrarquismo. La mujer arquetípica se fragmenta en la única mujer posible en el *Burlador de Sevilla*: la mujer, que no consigue elevarse a arquetipo, se realiza desintegrándose en una multiplicidad, representada y resumida dentro del catálogo del seductor, que se caracteriza, según lo ya dicho en el capítulo anterior, por variedad e infinitud: un catálogo abierto. El don Juan persigue un arquetipo que ya no existe y se pierde en sus variaciones.

Otro síntoma literario de ese agotamiento sustancial del eterno femenino es el personaje de Dulcinea del Toboso, ideal femenino clásico que no consigue alcanzar una correspondencia precisa con la realidad. De hecho, el arquetipo como categoría de saber ya no puede existir en el Barroco: la experiencia del conocimiento que se limita a la doble polaridad entre objeto de la realidad y primer modelo correspondiente ya hemos visto que se ha agotado.

Del eterno femenino sólo quedan sus imperfectas representaciones: por un lado el catálogo de don Juan, lleno de tipos de mujeres –todas diferentes entre sí, todas reales–; por el otro, Dulcinea, un arquetipo literario que se remonta al eterno femenino –ya que *semejante* a todas las mujeres de los caballeros andantes– pero que nunca consigue realizarse, nunca se presenta como personaje en sí, completo y unívoco. Dulcinea es la Dulci-

nea de la creación imaginaria de don Quijote en su primera salida, Dulcinea es la campesina Aldonza Lorenzo, Dulcinea es la otra campesina vulgar de las afueras del Toboso, Dulcinea es el paje de los duques en la segunda parte, Dulcinea es la campesina consciente de su encantamiento de la cueva de Montesinos. Múltiples Dulcineas, ya que el Barroco no permite la existencia de un arquetipo. Y si don Quijote es entonces el *Análogo* de la literatura caballeresca, Dulcinea representa un específico aspecto de esta literatura: el arquetipo femenino enraizado en la literatura trovadoresca, así que la relación entre Dulcinea y el amor cortés es paralela a la del Quijote con la literatura caballeresca[41].

Dulcinea, en cuanto creación ideal de don Quijote, nunca aparecerá como tal en el libro, es decir, como figura independiente, sino que siempre llegará al lector a través de interpretaciones del ideal quijotesco hechas por otros personajes, como Sancho o los duques, o hechas por el mismo don Quijote en la cueva de Montesinos, pero siempre bajo el influjo de la previa interpretación de Sancho[42].

ALDONZA LORENZO O EL RECUERDO DE UNA LABRADORA

—... pero no me negarás, Sancho, una cosa: cuando llegaste junto a ella, ¿no sen-

41. Merece la pena recordar con respecto a la relativización del arquetipo femenino que Cervantes realiza con la creación del personaje de Dulcinea, la interesante lectura de la oposición bello/feo de M. C. Ruta en «Il brutto delle donne» [en cit., 2000, págs. 159-199].

42. Merece la pena recordar, al respecto, al trabajo de Fanny Rubio, El Quijote en clave de mujer/es [2005].

tiste un olor sabeo, una fragancia aromática y un no sé qué de bueno, que yo no acierto a dalle nombre?

—Lo que sé decir –dijo Sancho– es que sentí un olorcillo algo hombruno, y debía de ser que ella [...] estaba sudada y algo correosa. [I, 31]

Aún en el primer capítulo del libro, don Quijote, durante su acto nominal en la elección de su señora Dulcinea, hace una rápida mención de una moza labradora, natural del Toboso, «de muy bien parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado», llamada Aldonza Lorenzo. El nombre de Aldonza no vuelve a aparecer en la narración hasta el capítulo I, 25, cuando don Quijote, ya Caballero de la Triste Figura, encarga a Sancho que lleve una carta de amor a su señora. La figura de Aldonza toca su momento de mayor realidad posible: don Quijote nombra a los padres de la labradora y Sancho descubre por primera vez que la conoce muy bien. Ahora son la palabras de Sancho las que nos ofrecen una imagen muy realista de Aldonza en su recuerdos: «Bien la conozco..., y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante o por andar que la tuviere por señora! ¡Oh hideputa, qué rejo que tiene, y qué voz! [...] ha muchos días que no la veo y debe de estar ya trocada, porque gasta mucho la faz de las mujeres andar siempre al

campo, al sol y al aire» [I, 25]. Una mujer muy fuerte, por tanto, y masculina a su parecer. Muchas son las anécdotas de Sancho sobre Aldonza, que incluyen hasta sutiles referencias a sus modales *ligeros* en el trato con los hombres. Esta comunión de recuerdos entre caballero y escudero ofrece al lector seguramente una impresión de mayor realismo, pero siempre en relación con una figura que nunca se convierte en personaje, sino que permanece dentro de los discursos y recuerdos de los que la conocieron. Hasta aquí son recuerdos verdaderos del pasado de don Quijote –por entonces el hidalgo Quijana– y de Sancho. Pero la ocasión de un recuerdo común pre-literario, es decir, perteneciente a la vida anterior de ambos personajes, ocasiona la posibilidad de estrechar una nueva solidaridad en la pareja andante: por un lado Sancho aprueba la elección de su señor: «Ahora digo, señor Caballero de la Triste Figura, que no solamente puede y debe vuestra merced hacer locuras por ella, sino que con justo título puede desesperarse y ahorcarse, que nadie habrá que lo sepa que no diga que hizo demasiado bien...», y por el otro, don Quijote se dedica a explicar a su escudero un nuevo elemento que caracteriza al mundo de la caballería, en primer lugar, que las damas no tienen que ser «verdaderamente damas de carne y hueso», y, en segundo lugar, que el ideal o la imagen no tienen necesariamente que corresponderse con la realidad, y «bástame a mí pensar y creer que la buena Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta, y en lo del linaje, importa poco, [...] y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo» [I, 25]. En esta revelación del mecanismo literario del mundo de la caballería, que puede existir al margen de la realidad, se reconoce un mo-

mento no sólo de gran solidaridad en la pareja andante, sino también, y quizás sea lo más importante, un momento clave en la evolución de Sancho: el escudero empieza a entender –o a intuir– los mecanismos del *juego* de su señor y sus motivaciones. Parece que justo aquí reside el origen de la nueva actitud que tendrá Sancho respecto a don Quijote en la segunda parte del libro, actitud que anularía toda posibilidad de leer e interpretar a la pareja andante como formada por un idealista (don Quijote) y un materialista o realista (Sancho), la antigua y superada interpretación romántica de la obra. Efectivamente, el escudero, en la segunda parte del libro, evoluciona hasta llegar a ser él mismo demiurgo del encantamiento de Dulcinea –como veremos [II, 8-10]– o, incluso a vivir, como personaje totalmente independiente, la experiencia del gobierno de la isla para rechazarla al final; es decir, que su evolución lo lleva a convertirse en muchos momentos hasta en padre-protector de don Quijote, que en la segunda parte de la obra vive la crisis de sus certezas en la caballería y en su existencia como caballero. La evolución de Sancho consiste en una lenta y constante toma de conciencia de su papel de compañero de viaje de un hidalgo-caballero andante que se hace poco a poco persona conocida, y consiste en un proceso de conocimiento y compresión de don Quijote y de su mundo interior que es la lenta, pero sólida, constitución de un sentimiento de cariño. Mientras que al comienzo de la primera parte Sancho era un personaje más bien pasivo, sólo interesado en satisfacer sus frugales necesidades cotidianas y empujado por el sueño de una ínsula y un gobierno, va haciéndose cada vez más consciente de su papel de alter ego-compañero de don

Quijote, escudero responsable de la fortuna de su dueño, y amigo consciente de los riesgos y debilidades de su compañero. Así que ya en la primera parte de la obra Sancho se convierte en un personaje activo y, con plena conciencia del riesgo que su señor corre en Sierra Morena, ya que ha tomado la resolución de no comer y dedicarse a las quejas amorosas, hasta que Sancho no vuelva del Toboso con una respuesta de su señora Dulcinea, el escudero decide apoyar el proyecto del cura y del barbero, quienes quieren convencerlo a volver a su casa. Sólo está preocupado por la salud de don Quijote, no comparte las motivaciones de sus paisanos, pero sabe que quiere sacarlo del purgatorio de la Sierra Morena. Por eso le miente, contándole un encuentro con la señora Dulcinea-Aldonza que nunca ocurrió, detallándole una fingida pero verosímil entrevista con la princesa-labradora [I, 31]. Tenemos aquí la última aparición de Aldonza la labradora, donde se reafirma su imposible personificación y su realización como personaje. Esta vez es una Aldonza verosímil insertada en un contexto verosímil, pero totalmente inventada por Sancho[43].

Pero tampoco en ese momento se realiza el personaje de Aldonza Lorenzo, que permanece en recuerdos y cuentos inventados, y no alcanza su independencia ni consigue dotar de un contenido real –aunque sea por oposición– a la imagen de Dulcinea del Toboso; sólo actúa dentro del proceso de toma de conciencia y evolución de Sancho, quien en la segunda parte de la obra hará hincapié en una Dulcinea-Aldonza para convertirse

43. Hasta aquí, la dúplice cara que caracteriza al personaje de Dulcinea/Aldonza encuentra correspondencias con la percepción distorsionada que don Quijote tiene del personaje de Maritornes, según la interesante lectura de A. Guarino [«Segni e simboli del sogno: un indizio disseminato da Cervantes nel cap. XVI della Prima Parte del Quijote», 1998].

él mismo en verdadero demiurgo de los encantos malignos que persiguen a don Quijote.

SANCHO ENCANTADOR DE DULCINEA

> *[Sancho:] —... Y tú, ¡oh extremo del valor que puede desearse, término de la humana gentileza, único remedio de este afligido corazón que te adora!, ya que el maligno encantador me persigue y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para sólo ellos y no para otros ha mudado y transformado tu sin igual hermosura y rostro en el de la labradora pobre, si ya también el mío no le ha cambiado en el de algún vestiglo, para hacerle aborrecer a tus ojos, no dejes de mirarme blanda y amorosamente, echando de ver en esta sumisión y arrodillamiento que a tu contrahecha hermosura hago la humildad con que mi alma te adora.* [II, 9]

El «encantamiento de Dulcinea» por parte de Sancho en los capítulos II, 8-10 es uno de los episodios más conocidos y estudiados por la crítica cervantina. Relata el momento en el que don Quijote le dice a Sancho que le preceda y vaya al Toboso para anunciar a la señora Dulcinea la visita de su caballero enamorado. Sancho, preocupado por no poder llevar a cabo su embajada, se entretiene un poco de tiempo en las afueras de la aldea y vuelve, diciéndole a don Quijote que su Dulcinea está saliendo de la aldea a su encuentro. En realidad Sancho ha aprovechado el pasaje casual de tres labradoras montadas en tres burros para cebar su ingeniosa mentira: decirle al caballero que se trata de Dulcinea y sus dos damas de compañía, encan-

tadas por los malignos encantadores. La escena del encuentro de los dos andantes y las tres labradoras es magistral, como magistral resulta el papel de Sancho, en este caso verdadero demiurgo del encantamiento y engaño a los ojos de su señor. Es una escena entre lo trágico y lo cómico que se balancea inestablemente entre ambos registros. El efecto, extremadamente cómico, que percibe el lector resulta ejemplar de cualquier teoría sobre la comicidad, según la cual un mismo evento trágico se convierte en cómico sólo con alterar, distanciándolo del lector, su registro descriptivo, o moviendo a los personajes, en sus reacciones, como si fueran títeres[44]. De todas formas, recordamos que lo cómico y lo trágico son siempre dos caras de la misma moneda, pues la comicidad es fruto de un plano que es, esencialmente, lingüístico. Evidentemente, también el final convierte en cómico o trágico un hecho: bien conocida es la imagen del hombre que resbala con una cáscara de plátano, que si cae y muere da lugar a una tragedia, mientras que si cae y se levanta, a una comedia. Volviendo al episodio en cuestión, lo trágico queda en la visión y en el sentimiento de don Quijote, y lo cómico está en la perspectiva de Sancho. Pero como el lector no vive una total empatía con el personaje de don Quijote, ya que desde su presentación aparenta su locura que surte un efecto de extrañamiento, la empatía se realiza en este caso con Sancho: su visión es la visión del lector. Por lo que concierne a don Quijote, como el lector experimenta un sentimiento de cariño y solidaridad, subsiste una especie de pena o piedad, pero, según las leyes de la comicidad, el juego cómico se verifica a

44. La imagen de los títeres que con sus movimientos mecánicos producen una alejamiento del lector/espectador respecto al personaje, procurándole la risa, es de H. Bergson [Le rire. Essai sur la significantion du comique, 1899].

menudo en un cambio momentáneo de papeles entre verdugos y víctimas de una burla, así que los lectores son verdugos cómplices de Sancho en la presente ocasión.

Del episodio del encantamiento de Dulcinea por parte de Sancho existe una lectura magistral y definitiva de Auerbach, de la que no nos alejaremos sino para añadir o subrayar algunos aspectos interesantes con relación a la lectura que estamos haciendo de Dulcinea como personaje multifacético y sin contenido. Auerbach nos dice respecto a tal episodio: «Aquí se encuentra la cumbre de su ilusión y desilusión y, si bien, incluso en esta ocasión él [don Quijote] encuentra un expediente para salvar su ilusión (el encantamiento de Dulcinea), éste es tan escasamente sostenible, que de ahora en adelante todos sus pensamientos estarán dirigidos a la salvación de ella y a la ruptura del encantamiento; la intuición o el presagio de que ésta nunca se va a realizar constituyen en los últimos capítulos del libro la preparación a la enfermedad, a la liberación de la ilusión y a la muerte. La escena, además, es singular porque por primera vez los papeles aparecen intercambiados. Hasta ese momento era don Quijote quien veía y reconvertía espontáneamente las manifestaciones de la vida cotidiana en escenas de novela caballeresca, mientras que Sancho la mayoría de las veces dudaba y, a menudo, poniéndolas en tela de juicio, trataba de obstaculizar las absurdas acciones de su señor; ahora, por el contrario, es Sancho quien improvisa una escena de novela y la capacidad de reconversión de don Quijote sucumbe frente a la trivial visión de las labradoras»[45].

La relación entre don Quijote y Sancho de la primera parte

45. E. Auerbach, Mimesis, cit. [1956, 2ª], pág. 92.

se ha hecho quiásmica en la segunda parte de la obra, y donde en la primera parte Sancho tendía a focalizar el plano real en oposición al caballero que leía la realidad siempre en otro plano –literario o caballeresco– ahora, en la segunda parte, es Sancho –y no sólo él, sino también los duques, por ejemplo– quienes proporcionan a don Quijote el segundo plano de lectura de lo real –plano de los encantamientos y plano caballeresco– y don Quijote fija su atención en lo real, aceptando finalmente la propuesta de una realidad encantada. Y así como en la primera parte era don Quijote el destinatario único del juego de ilusión a los ojos de los magos, ahora resulta el único excluido. Como nota Molho, Sancho, que «se imagina que tiene la clave del asunto, pues sabe, o cree saber, que ha sido él quien ha persuadido a su amo de que las tres aldeanas que por ahí pasaban eran Dulcinea y sus dos doncellas» comete un error. Y «es el haber pensado que, si su amo era bastante loco como para decir que los molinos de viento eran gigantes [...] no sería difícil persuadirle, mostrándole una labradora, de que estaba en presencia de Dulcinea. De hecho, Sancho se equivoca de *Quijote*: cree que aún está en la Primera Parte [...], en que la locura de don Quijote es propiamente alucinatoria. Pero ahora, en esta Segunda Parte en que Sancho ha olvidado que estaba, el personaje ha sufrido una transformación importante: de ahora en adelante percibe lo real como tal, y cuando le presentan a una campesina diciéndole: es Dulcinea (es también lo que había hecho Sancho en el relato de su embajada), responde ahora: No, es una campesina»[46].

Evidente, además, el peligro frente al que Sancho pone a don

46. M. Molho, La paradoja de la cueva, cit., pág. 93-4.

Quijote brindándole una labradora en lugar de Dulcinea es el riesgo de un desequilibrio mental que llevaría a la tragedia o la curación del caballero, pero que se resuelve gracias al recurso del encantamiento de los magos, expediente que es su *idea fija* y que le preserva de la definitiva recuperación: he aquí el clímax del idealismo absoluto de don Quijote, según Auerbach.

Sancho, gran demiurgo del mundo encantado de su señor caballero, alcanza el poder del encantamiento de los magos en el momento en el que se apodera del código lingüístico de los libros de caballerías. Su sortilegio reside en las palabras, es como un *abracadabra*; el labrador vulgar aprende las palabras de la literatura de la que surgió su señor y, como un nuevo escritor, pronuncia las palabras que van creando mundos. Merece la pena recordar el momento y las palabras que Sancho destina a la labradora/Dulcinea en el mismísimo momento del encuentro, ya que son magistrales:

> —Calle, señor –dijo Sancho–, no diga la tal palabra[47], sino despabile esos ojos y venga a hacer reverencia a la señora de sus pensamientos, que ya llega cerca.
>
> Y, diciendo esto, se adelantó a recibir a las tres aldeanas y, apeándose del rucio, tuvo del cabestro al jumento de una de las tres labradoras y, hincando ambas rodillas en el suelo, dijo:
>
> —Reina y princesa y duquesa de la hermosura, vuestra altivez y grandeza sea servida de recibir en su gracia y buen talante al cautivo caballero vuestro, que allí está hecho piedra mármol, todo turbado y sin pulsos, de verse ante vuestra mag-

47. F. Rico, en su edición del Quijote [2005], precisa que la expresión de Sancho recuerda un romance de la infanta Urraca que rezaba: «calledes, hija, calledes,/ no digades tal palabra»; otra prueba de que Sancho se ha apoderado totalmente del código lingüístico de su señor caballero, quien a menudo citaba versos de romances [pág. 619].

nífica presencia. Yo soy Sancho Panza, su escudero, y él es el asendereado caballero don Quijote de la Mancha, llamado por otro nombre el Caballero de la Triste Figura [II, 10].

La mentira que Sancho le había contado a don Quijote para sacarlo de la Sierra Morena era, como acabamos de ver en el párrafo anterior, piadosa, ya que Sancho estaba seriamente preocupado por la salud de su señor. Ahora, por el contrario, es como si a Sancho se le hubiese quedado abierta la puerta de la posibilidad de mentir a su caballero, como si hubiese probado y apreciado el juego de mentirle. La mentira del encantamiento de Dulcinea no favorece de ninguna forma a don Quijote, sino que sólo sirve para sacar a Sancho de un aprieto.

Pero, como veremos, «el buen Sancho, pensando ser el engañador, es el engañado» [II, 33], según intuye la duquesa.

DULCINEA: ENCANTO Y SUEÑO DE UN CABALLERO ENAMORADO

> —*Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más.* [II, 41]

La aventura de la cueva de Montesinos [II, 22-24], sigue siendo uno de los episodios más enigmáticos de la entera obra. Es un relato del mismo don Quijote que cuenta lo que le ha pasado en la profundidad de la cueva llamada de Montesinos, a la que

baja, atado a una soga, con la ayuda de Sancho y de un personaje que se llama el Humanista, o el primo. El caballero cuenta que, en su bajada con los ojos cerrados, llega pronto a un descansillo donde ve un palacio de cristal y a un hombre anciano que viene a su encuentro. Éste se presenta como el caballero Montesinos, allí encantado con otros huéspedes, y le dice a don Quijote que lo estaba esperando según una profecía de Merlín, el responsable del encantamiento de todos. Luego lo invita a que le siga a un salón, donde se encuentra tendido un *vivo cadáver*, con el pecho abierto porque le han arrancado el corazón, el cadáver de Durandarte, que no es sino la espada de Roldán convertida en caballero según el romancero carolingio, y compañero de armas de Montesinos en Roncesvalles. En la sala siguiente les sale al encuentro una procesión de mujeres llorando que preceden a una señora vestida de negro, Belerma, que trae en un lienzo blanco el corazón momificado de Durandarte. Pasan a otro salón que es una enorme pradera donde don Quijote encuentra a su Dulcinea, y donde se le acerca una doncella que le pide de parte de Dulcinea seis reales a cambio de un faldellín, ya que Dulcinea los necesita. Don Quijote le da los únicos cuatro reales que tiene y no coge el faldellín; la doncella se despide, pero no con una reverencia sino haciendo una cabriola de dos varas de alto. Aquí termina la aventura subterránea, y don Quijote vuelve a la superficie como si estuviera dormido.

El episodio, como hemos dicho, es especialmente enigmático y complejo en su composición. Excelente resulta el análisis llevado a cabo por Molho de los múltiples niveles de lectura de la bajada a la cueva, así que nos entretendremos un poco en

comentar la interesantísima visión del crítico[48]. En primer lugar hay que decir que «las cuevas y las grutas son lugares de devoción, apropiados para ceremonias y ritos de iniciación [...] el impetrante o consultante –el que quiere saber– penetra bajando hacia el centro de la tierra [...] una especie de *regressus ad uterum* [...]. Los incrédulos no volvían a ver la luz del día. Los creyentes oían a veces el oráculo»[49]. Es un lugar mitológico, una verdadera bajada al Infierno, cueva sagrada –ya que está protegida por malezas, cuervos y grajos en la entrada– y que remite a dos lugares mitológicos: el Laberinto y el Hades. Del Laberinto de Dédalo[50] conserva el aspecto de morada de los muertos vivos –los huéspedes encantados–, y del Hades, la pradera elísea y la Estiga –es decir, el río Guadiana en su cauce subterráneo.

En un plano metaliterario, Cervantes está aquí planteando un nuevo juego al lector: «la confluencia de dos literaturas: una es la que perpetúa en el fondo de la cueva la tradición del romancero; la otra es la que trae don Quijote al bajar por una cuerda hasta el romancero, y es la literatura de caballería»[51]. La soga es el mecanismo conector que lleva de un nivel a otro, el sueño de don Quijote es –como en Calderón– el *escamotage* lógico para la realización del desdoblamiento. En el plano estilístico relevamos repercusiones que reflejan esa doble perspectiva, es decir, que Cervantes lleva adelante «dos diálogos: un diálogo

48. Totalmente nueva y definitiva resulta la lectura crítica de Molho [1989] ya citada anteriormente. Hay que recordar que su interpretación aquí citada no es completa. Recordamos además los estudios de Riley y Aurora Egidio.

49. Molho, ob. cit., pág. 104.

50. En este caso, dice Molho, Dulcinea desarrolla el papel del Minotauro, exigiendo un tributo que ya no es sangre sino dinero, ofreciendo a cambio ropa interior [véase: ob. cit., pág. 107].

51. Ibídem, pág. 112.

de abajo y un diálogo de arriba que se enlazan y entremezclan para formar por momentos una trama común... a lo cual cabe añadir que no coinciden en el tiempo los dos diálogos: el diálogo subterráneo es, por supuesto, anterior al otro, ya que es la misma materia del relato»[52].

Una mención particular merece el bellísimo personaje de Belerma, arquetipo y a la par anti-arquetipo femenino, figura que brota del mundo de la literatura y que, al igual que Montesinos, se encuentra sometida al transcurso implacable del tiempo; ambos envejecen y no mueren. Aquí reside, según Molho, la paradoja de la cueva: Cervantes escoge personajes de la Literatura y les proporciona un cuerpo en devenir, insertándolos de esa forma en la Historia.

He aquí la aparición del personaje de Belerma, y su cómica descripción:

> Al cabo y fin de las hileras venía una señora, que en la gravedad lo parecía, asimismo vestida de negro, con tocas blancas tan rendidas y largas, que besaban la tierra. Su turbante era mayor dos veces que el mayor de alguna de las otras; era cejijunta, y la nariz algo chata; la boca grande, pero colorados los labios; los dientes, tal vez los descubría, mostraban ser ralos y no bien puestos, aunque eran blancos como unas peladas almendras; traía en las manos un lienzo delgado, y entre él, a lo que pude divisar, un corazón de carne momia, según venía seco y amojamado. Díjome Montesinos [...] que la última... era la señora Belerma...; y que si me había parecido algo fea, o no tan hermosa como tenía la fama, era la causa las malas noches y peores días que en aquel encatamento pasaba, como lo podía

52. Ibídem, pág. 115.

> ver en sus grandes ojeras y en su color quebradiza. «Y no toma ocasión su amarillez y sus ojeras de estar con el mal mensil ordinario de las mujeres, porque ha muchos meses y aun años que no le tiene ni asoma por sus puertas, sino del dolor que siente su corazón por el que de continuo tiene en las manos, que le renueva y trae a la memoria la desgracia de su mal logrado amante...» [II, 23]

Al toque o pincelada inicial caricaturesca, ya que su turbante es evidentemente enorme, y va arrastrando las tocas al suelo, Cervantes añade una descripción que se mantiene balanceándose entre dos niveles: el plan de la descripción del arquetipo femenino trovadoresco (que pide gravedad del gesto, labios colorados, dientes blancos de almendra, trayendo una blanca sábana...) y el plan de la distorsión del mismo arquetipo (nariz chata, boca grande, dientes ralos y mal puestos, llevando un corazón de carne momia, seco y amojamado). No hay que olvidar el toque de autor: la referencia a si tiene la regla o está en menopausia.

Dejando a un lado a Belerma, volvemos a la sin par Dulcinea, «tan celebrada en todos estos contornos, y aun en todo el mundo» [II, 23] según palabras de Montesinos. Dulcinea se encuentra encantada en la pradera, y don Quijote la reconoce cuando el anciano caballero le indica a tres labradoras, recién llegadas, «que por aquellos amenísimos campos iban saltando y brincando como cabras» [II, 23], vestidas justo como las tres que Sancho le mostró en las afueras del Toboso. La mentira de Sancho ha prendido y se ha fijado, ha entrado en la historia y ha tomado vida propia para que don Quijote la interpretara, se le ha escapado de las manos al escudero y se ha convertido, desde

su existencia en la invención de Sancho, en los cimientos de la aventura de don Quijote. Para Sancho ésta es la prueba evidente de la locura de su amo y de la falsedad de todo el relato, pero, como veremos, serán los duques quienes consigan conciliar en una sola verdad el cuento de don Quijote y la invención de Dulcinea encantada por Sancho: y el eje de la conciliación serán, como siempre, los magos.

El personaje de Dulcinea reaparece aquí, por primera vez, restituida a su único dueño, el caballero que la ama, pero tampoco esta vez consigue alzar el vuelo y llegar a ser independiente: don Quijote, su creador, la ve a través de una imagen de ella inventada por Sancho, y todos sus gestos y movimientos salen del primer boceto esbozado por el escudero. Además, queda dudosa, en un primer momento y hasta para el mismo Quijote, la efectiva realidad de la experiencia de la cueva, así que Dulcinea permanece siempre dentro de un sueño o de una invención.

El episodio de la cueva termina con un anuncio de Montesinos: «Díjome asimismo que andando el tiempo se me daría aviso cómo habían de ser desencantados él y Belerma y Durandarte, con todos los que allí estaban» [II, 23]. Serán nuevamente los duques quienes doten de contenido narrativo a las palabras del anciano caballero.

INSTRUCCIONES PARA UN DESENCANTO

—Yo soy Merlín...
... llegó la voz doliente de la bella
y sin par Dulcinea del Toboso.
Supe su encantamento y su desgracia,
y su transformación de gentil dama

en rústica aldeana...
A ti digo... don Quijote,
de la Mancha esplendor, de España estrella,
que para recobrar su estado primo
la sin par Dulcinea del Toboso
es menester que Sancho tu escudero
se dé tres mil azotes y trescientos
en ambas sus valientes posaderas,
al aire descubiertas, y de modo,
que le escuezan, le amarguen y le enfaden.

[II, 35]

Será durante la estancia de don Quijote y Sancho en la casa de los Duques [II, 30-57], cuando vuelva a aparecer el personaje de Dulcinea. Sancho, en una charla con la duquesa, le cuenta que él se había inventado que las labradoras de las afueras del Toboso eran Dulcinea y sus dos doncellas, y le añade el relato de lo que don Quijote dijo que vio en la cueva de Montesinos, comentándolo como fruto del cerebro de un mentecato. Efectivamente, ya que el caballero afirmaba haber visto a las mismas labradoras en el fondo de la cueva, Sancho empieza a dudar de su amo, considerándolo o un loco o un mentiroso. La duquesa lo tranquiliza, asegurándole que si don Quijote había contado

su encuentro con las mismas doncellas de la mentira de Sancho, muy probablemente todo eso era fruto de los encantadores, y que, incluso la certeza de Sancho de ser él el inventor del encuentro-broma del caballero con su señora, formaría parte del encantamiento de los magos.

A la duquesa se le presenta una ocasión maravillosa para organizar una gran broma a sus huéspedes, y con la ayuda del duque, de los pajes y de los servidores pone en escena la fastuosa y monumental llegada de Merlín. Estruendos, trompetas y luces irrumpen durante una batida de caza anunciando una procesión de carros y magos, procesión que termina con el carro de Merlín quien, hablando en versos, le dice al caballero qué hay que hacer para desencantar a Dulcinea, y señala al grupo pasmado la mujer que lleva en su carro: la propia Dulcinea. «A lo largo de la tradición, Merlín es un personaje inquietante: es un bromista, siempre dispuesto a burlarse de los demás y de sí mismo. Por eso no hay que extrañarse de que aparezca Merlín, en plena caza ducal, encaramado en lo alto de un carro de demonios, para hacer saber que Dulcinea no será desencantada más que a precio de la auto-flagelación de Sancho Panza. La burla es típicamente merliniana y totalmente de la tradición de la *Vita Merlini*, de la *Estoire dou Graal* de Robert de Boron, y del *Merlín* en prosa del siglo XIII»[53]. Efectivamente, las instrucciones para el desencanto de Dulcinea implican sólo a Sancho, y consisten en «tres mil azotes y trescientos/en ambas sus valientes posaderas» [II, 35]. A la negativa de Sancho, reacciona la misma Dulcinea, quien baja del carro y con malas palabras provoca al escudero. Ante la insistencia de todos los presentes y con la amenaza de perder el

53. Ibídem, pág. 112.

gobierno de la ínsula que el duque le tenía prometida, Sancho acepta la auto-flagelación.

La aparición de Dulcinea en el bosque, ya que es una *mise en scène* preparada por los duques, en primer lugar trata de respetar todos los rasgos que caracterizan a la imagen primordial de la mujer amada por don Quijote de la Primera Parte, así que resulta hermosísima. La única característica que todos notan en su voz es que suena un poco masculina, y, efectivamente, el lector descubrirá que el papel de Dulcinea lo interpreta un paje de los duques. Durante el desarrollo de la escena del encuentro con Merlín, el mago de todos los magos confirma al caballero y al escudero que el encantamiento de Dulcinea en la cueva de Montesinos era cierto y, por consiguiente, Sancho deduce que muy probablemente él también había sido encantado por los magos cuando pensaba ser el *encantador* de la labradora-Dulcinea en los capítulos II, 8-10.

Pero hay que observar que la interpretación del personaje de Dulcinea por parte de los duques no sólo toma en cuenta su primer retrato del capítulo I, 1, sino que confirma también y oficializa sus variaciones *históricas* a lo largo de la novela y se presenta como una figura estratificada, pues en ella coexiste el arquetipo trovadoresco, la labradora fruto de la interpretación de Sancho, y su sucesiva reinterpretación por parte de don Quijote en la cueva de Montesinos. Faltaría sólo Aldonza Lorenzo, si bien la duquesa se había enterado de su existencia en cuanto lectora de la Primera Parte y en su charla con Sancho.

Vuelve a aparecer entonces el personaje de Dulcinea, y nuevamente se manifiesta como fantoche; su papel ahora lo interpreta un paje de la duquesa, es decir, un hombre. La total incongruencia de un paje-varón con la figura de Dulcinea-eterno

femenino es tan evidente que reafirma definitivamente la imposibilidad de realización del personaje en una forma independiente. Ésta es la última vez que aparece, y el último intento de Cervantes para que su personaje se realice en un plano literario.

En conclusión, la multiplicidad de las facetas bajo las cuales aparece en la historia el personaje de Dulcinea da forma a un conjunto de planos tan complejo que esconde un vacío total de contenido, como hemos visto. Dulcinea no es nadie, no es un personaje en el sentido de que nunca alcanza una real independencia, pero todo lector sabe perfectamente quién es Dulcinea. Dulcinea es un ideal, un eterno femenino; Dulcinea es Aldonza, el recuerdo de una pasión; Dulcinea es la labradora que ayuda a Sancho a salir de su molesta situación a la que le habían conducido sus mentiras; Dulcinea es la víctima del encantamiento de Merlín en la cueva de Montesinos y, finalmente, Dulcinea es el resumen de las muchas Dulcineas de la historia interpretada por los duques. Al par ideal, real e inventada: el personaje barroco por antonomasia.

A PROPÓSITO DE MAGOS: HACIA UNA SEMIÓTICA DEL ENCANTAMIENTO

El tema del encantamiento por parte de los magos es el motivo tenor o principal que sostiene la trama de la historia de don Quijote de la Mancha, ya que justifica la interpretación distorsionada de la realidad que caracteriza al caballero, y se revela como el coeficiente único que rige las relaciones causa-efecto de sus actos en todas las aventuras, sobre todo ante sus propios ojos. En este sentido, sería restrictivo limitar su papel al de mero *escamotage* para ocasionar las divertidas hazañas del Quijote, ya que el propio tema del encantamiento sufre una evolución y se transforma a lo largo de la historia, pues representa el motivo esencial que dicta una armonía temática.

Efectivamente, ya Molho, como acabamos de ver en el capítulo anterior, y no sólo él, diferencia el papel de los encantadores entre el primer y segundo tomo de la obra, hablando de *locura* en la primera parte, y de *contra-locura* en la segunda, en la que el Quijote «elabora una mecánica de casualidad: un *porque* que, al dar cuenta de la alucinación, vuelve a situar al sujeto en lo real»; es decir, que por ejemplo Sancho, en el episodio del encantamiento de Dulcinea-labradora del capítulo II, 10, «se equivoca de *Quijote*: cree que aún está en la Primera Parte (a ella remiten todos sus ejemplos), en la que la locura de don Quijote es propiamente alucinadora. Pero ahora, en esta Segunda Parte en que Sancho ha olvidado que estaba, el personaje ha sufrido una transformación importante: de ahora en adelante percibe lo real como tal, y cuando le presentan a una campesina diciéndole: es Dulcinea [...] responde ahora: No, es una campesina»[54]. También Maria Caterina Ruta[55], quien precisa que no es tanto la forma de locura «pazzia trasfiguratrice *vs.* pazzia eteronoma» lo que diferencia la Primera de la Segunda Parte del *Quijote*, sino más bien las consecuencias sobre el protagonista de la percepción de la realidad *encantada*. Merece la pena también citar a Richard Predmore[56], quien no sólo subraya la alta frecuencia del tópico del encantamiento en las discusiones entre don Quijote y Sancho (más de cien veces), sino que además diferencia la utilización del encantamiento en el Quijote con respecto a los otros libros de caballerías a los cua-

54. Ibidem, pág. 95.

55. Véase M. C. Ruta [«Invenzione della realtà e mito», cit., 2000] en particular pág. 25.

56. R. L. Predmore, «La función del encantamiento en el mundo del Quijote» [1955-56], págs. 63-78.

les el Quijote remite, en donde los encantadores aparecen, por ejemplo, completamente identificados, mientras que en Cervantes son en principio anónimos.

CRONISTAS, CURANDEROS Y ENCANTADORES MALIGNOS

Hay que añadir, como curiosa especificación al tema del anonimato de los encantadores, que realmente la temática de los magos no existe sino en forma larvada y subrepticia en la primera salida solitaria del caballero, porque allí los magos sólo son cronistas. Efectivamente, en el capítulo I, 2 hay una primera referencia a los magos-cronistas de caballeros:

> ¡Oh tú, sabio encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar el ser cronista de esta peregrina historia! Ruégote que no te olvides de mi buen Rocinante, compañero eterno mío... [I, 2].

En el capítulo siguiente, es el ventero el que le añade una función de curanderos al papel de los magos:

> ...todos los caballeros andantes [...] llevaban [...] una arqueta pequeña llena de ungüentos para curar las heridas que recibían, porque no todas las veces en los campos y desiertos donde se combatían y salían heridos habían quien los curase, si ya no eran que tenían algún sabio encantador por amigo, que luego los socorría, trayendo por el aire en alguna nube alguna doncella o enano con alguna redoma de agua de tal virtud,

que en gustando alguna gota de ella luego al punto quedaban sanos de las llagas y heridas, como si mal alguno hubiesen tenido... [I, 3]

Y así, poco a poco, se va formando y perfilando el papel de los específicos magos del Quijote, que adquirirán su función de encantadores malignos sólo gracias al ama y a la sobrina de Alonso Quijano, quienes son los efectivos artífices y mechas que activan esta gran temática. Es el ama quien, en un primer momento, durante el escrutinio de los libros, le trae al licenciado agua bendita para que rocíe el aposento, «no esté aquí algún encantador de los muchos que tienen estos libros y nos encanten» [I, 6] y luego, serán también ambas figuras femeninas las que hagan que a nuestro caballero –que parece casi conservar en *stand-by* los datos contenidos en los libros de caballerías– se le active el que podríamos considerar el aspecto maligno del encantamiento de los magos. Merece la pena que nos detengamos en el intercambio de palabras entre el ama, la sobrina y el Quijote cuando éste busca el aposento de sus libros:

El ama, que ya estaba bien advertida de lo que había de responder, le dijo:

—¿Qué aposento o qué nada busca vuestra merced? Ya no hay aposento ni libros en esta casa, porque todo se lo llevó el mismo diablo.

—No era el diablo –replicó la sobrina–, sino un encantador que vino sobre una nube una noche, después del día que vuestra merced de aquí se partió, y, apeándose de una sierpe en que venía caballero, entró en el aposento, y no sé lo que se hizo dentro, que a cabo de poca pieza salió volando por el tejado y dejó la casa llena de humo; y cuando acordamos a mirar lo que dejaba hecho, ni vimos libro ni aposento alguno: sólo se nos acuerda muy bien a mí y al ama que al tiempo del partirse aquel mal viejo dijo en altas voces que por enemistad secreta que tenía al dueño de aquellos libros y aposento dejaba hecho el daño en aquella casa que después se vería. Dijo también que se llamaba «el sabio Muñatón».

—«Frestón» diría– dijo don Quijote.

—No sé –respondió el ama– si se llamaba «Frestón» o «Fritón», sólo sé que acabó en *ton* su nombre.

—Así es –dijo don Quijote–, que ése es un sabio encantador, grande enemigo mío, que me tiene ojeriza... [I, 7]

En suma, en el capítulo I, 7, los magos adquieren su forma literaria completa gracias a la interacción creativa de don Quijote, del ventero, del ama y de la sobrina, lo cual confirma la idea de que los encantadores no se pueden reducir a simple *escamotage* para ocasionar aventuras divertidas, sino que son un complejo coeficiente artístico, y la medida de una proporción o comparación entre las visiones posibles del mundo que se van intercambiando a lo largo de la historia; un factor nunca estático, sino siempre en desarrollo dinámico.

ASPECTOS EPISTEMOLÓGICOS DEL ENCANTAMIENTO

Bien sabemos, además, que el elemento narrativo del encantamiento de los magos está expresamente relacionado con las grandes líneas interpretativas de la obra: se encuentra, por ejemplo, en la base del tema de la locura –y por tanto de la *mo-*

ria erasmiana–; o se conecta con el gran tema de la ilusión o engaño a los ojos y la crisis epistemológica barroca; o hasta con el tema de gran actualidad de las ambiguas y falaces interpretaciones de la realidad por parte del hombre-sujeto de conocimiento..., es decir, el elemento narrativo del encantamiento es viga maestra y punto de partida para los grandes temas interpretativos que hacen del *Quijote* un libro magistral de la literatura europea, objeto de interés y de interpretaciones también filosóficas desde finales del siglo XIX.

Entre las interpretaciones de tipo filosófico del tema del encantamiento hay que recordar, por ejemplo, la de Bryant Creel quien, respetando totalmente la línea crítica foucaultiana, perfila un completo y complejo panorama epistemológico del Renacimiento español –y europeo– definiéndolo a la par neoplatónico y aristotélico-tomista[57]. Platonismo y aristotelismo coinciden en afirmar que «las ideas no existen sólo como construcciones mentales, sino que tienen una existencia real, aunque no material [...]. Las ideas son las que convierten a los objetos sensibles en "reales", en el sentido de inteligibles...»[58]. Pero hay que señalar que, si para Platón las ideas son reales, aunque con existencia separada, y los objetos son su imperfecto reflejo, así que al percibir los objetos del mundo físico la mente les asigna ideas, sometiendo la impresión sensorial a los conceptos, para

57. Si es un cliché el concepto neoplatónico de idealización y espiritualización del amor erótico en el Renacimiento, parece interesante la reevaluación que Creel hace de la permanencia de cierta tradición escolástico-aristotélica en la filosofía de la época: «Renaissance thought bears evidence of widespread interest in Platonist and Aristotelian theories of knowledge and perception», [«Theoretical Implications in Don Quijote's Idea of Enchantment», 1992, pág. 24].

58. Creel, ob. cit., pág. 24 [la traducción es mía].

Aristóteles los objetos de nuestras percepciones tienen efectivamente una existencia exterior, real e independiente, pero al conocerlos la mente abstrae ideas a partir de los objetos sensibles, en los cuales las ideas son inmanentes. En ambos, el papel de la mente en el conocimiento es activo, y en Platón hasta creativo.

Por tanto Creel sugiere que «Cervantes elaboró el motivo del encantamiento en el *Quijote* de tal forma que don Quijote encarna el concepto platónico de la mente que ejerce su capacidad de "rehacer la realidad" creativamente»[59]. Y las impresiones sensoriales creadas por los encantadores son *phantasmas* (según la terminología aristotélico-tomista), ilusiones que engañan. Y otro paso adelante hacia una cada vez mayor contextualización del caballero andante en su época histórica y cultural lo da Iván Jaksi[60], quien precisamente subraya el choque que una España difusamente dominada por una mentalidad medieval, estaba viviendo con el mundo de la modernidad y los nuevos avances técnicos, con sus consecuentes cambios sociales radicales. En ese sentido, don Quijote experimenta el violento cambio en las formas de percepción de un mundo moderno, «la profundidad de una transacción» social y económica en acto, «e irrumpe en el mundo modernizado intentando imponer una ética que se remonta a una era ya pasada». La obra es entonces la dramatización de la tensión entre pasado y presente, en el que Cervantes «utiliza el Quijote como anacrónico vehículo para ilustrar el impacto de la tecnología en la sensibilidad humana. Don Quijote se despierta en un mundo

59. Creel, ob. cit., pág. 26 [la traducción es mía].

60. Véase I. Jaksi, «Don Quijote's Encounter with Technology» [1994], págs. 75-94.

que no reconoce o se niega a reconocer y, armado de los valores de la caballería, trata de trasformarlo, [...] de traducir las máquinas en términos de caballería»[61]. Pero la gran paradoja del personaje de don Quijote consiste en el hecho de que él mismo es fruto de la modernidad, ya que al nacer en los libros, surge y se origina en una realidad que es tecnológica, o sea, el mundo de la invención de la imprenta. Y, según parece, el juego de ilusión de los encantadores se orienta preferiblemente –y de forma más curiosa– hacia los productos tecnológicos del mundo modernizado. En este sentido, C. Reed[62] apunta como ápice de la experiencia de trastorno de don Quijote el capítulo II, 62, la cabeza encantada y la visita a la imprenta barcelonesa. Barcelona «desgarra [...] las fantasías caballerescas y las revela en cuanto ilusiones[63]»; a partir de tal momento, se prepara la muerte literaria del personaje de don Quijote, es la última *via crucis*[64] en el camino del desengaño. La cabeza encantada enseña a don Quijote y al lector que el engaño es producto de la ingeniosidad humana.

Resulta así evidente que el tema del encantamiento de los magos posee una extraordinaria complejidad e interés también desde una perspectiva filosófica. La lectura distorsionada que

61. I. Jaksi, ob. cit., págs. 76-77 [la traducción es mía].

62. Véase C. A. Reed, «Ludic Revelations in the Enchanted Head Episode in Don Quijote (II, 62)» [2004], págs. 189-216.

63. Dice Reed [ob. cit.]: «... Don Quijote has two final adventures involving machines. He participates in an interview with an enchanted head and then confronts the modern machinery of printing industry –two distinct but complementary episodes that serve to strip away the most fundamental constructs of Don Quijote's chivalric fantasy and reveal them as illusions» [pág. 189-190, la traducción es mía]

64. La definición de via crucis es de J. J. Allen, «Don Quixote: Hero or Fool? A Study in Narrative Technique» [1969].

hace don Quijote de la realidad que le rodea, surge como emblema del choque de la modernización que se va imponiendo en una sociedad española aún vinculada a una estructura y a una escala de valores todavía medievales, una sociedad que, en última instancia, rechaza la modernidad porque es incapaz de asumirla y entenderla, que todavía no está dispuesta a aceptar los cambios (por ejemplo, desde el feudalismo hacia un capitalismo incipiente, que lleva consigo la consecuencia de una rápida e incontrolable urbanización) e imposibilitada para entenderlos al ser fundamentalmente idealista, en el sentido platónico del término. Así pues, hasta se podría teorizar un doble caballero, según M. C. Ruta, y si en la Primera Parte el hidalgo es la expresión de una España que ya ve «segni concreti della crisi politico-economica negli anni conclusivi del regno di Filippo II, e di passaggio al regno di Filippo III [así que] [...] don Quijote spende ancora residui di prestigio sociale che lo sottraggono alla totale derisione [...] Nella Seconda Parte ogni sicurezza è minata, il disinganno è inevitabile, come irrimediabile appare ormai il tracollo della Spagna di Filippo III. La realtà respinge ogni tentativo di trasformazione che non sia artificio di vuote forme, manovrato [...] per infliggere il dileggio al cavaliere folle»[65].

Don Quijote busca lo ideal (la perfección que debería encontrarse más allá de las cosas que pertenecen al mundo real) y su ideal –como muchas veces ocurre– lo ve en el pasado, en la tradición áurea medieval, en la idea de estabilidad y justicia social que el mundo de la caballería y sus valores parecen garantizar. Es un optimismo de molde neoplatónico que choca contra una realidad que ha tomado un camino irreversible de evolución y

65. M. C. Ruta, «Invenzione...» cit., pág. 25.

que muestra sus *phantasmas* o apariencias como la única manifestación posible de la realidad. Ya desde el manierismo, Dios no garantiza la relación –y entiéndase, el conocimiento– entre *hombre* y *cosas* o, mejor dicho, entre *palabras* –específica expresión del hombre–, y *cosas*, según una terminología foucaultiana; me refiero a las palabras de una literatura antigua y desautorizada, portadoras de un contenido que ya se ha agotado, pues incongruentes con un mundo que muestra claros síntomas de modernización, tecnológica en primer lugar. Así que el juego de incongruencia, ambigüedad, y de falta de correspondencias, Cervantes lo realiza en un plano lingüístico.

UNA SEMIÓTICA DEL ENCANTAMIENTO

Merece entonces la pena detenernos en analizar cómo funciona, en el plano lingüístico, el mecanismo de encantamiento de los magos y, en particular, cuál es su semiótica.

Es fácil notar cómo Cervantes nos precisa siempre que nuestro caballero no está completamente inhabilitado es sus facultades perceptivas de la realidad que le rodea; es más, siempre se muestra capaz de percibir contemporáneamente dos niveles de lectura del mundo: él ve lo que los demás ven, es decir, la

realidad de la que por ejemplo Sancho se hace portavoz en la Primera Parte (digamos, los molinos de viento), y ve el nivel del encantamiento de los magos (los gigantes).

> Yo sé y tengo para mí que voy encantado y esto me basta para la seguridad de mi conciencia; que la formaría muy grande si yo pensase que no estaba encantado y me dejase estar en esta jaula perezoso y cobarde, defraudando el socorro que podría dar a muchos menesterosos y necesitados de mi ayuda. [I, 49]
>
> ...estos encantadores que me persiguen no hacen sino ponerme las figuras como ellas son delante de los ojos, y luego me las mudan y truecan en las que ellos quieren. [II, 26]

En el mismo sentido, Neumeister[66] diferencia la actitud de don Quijote frente al mundo de los encantamientos y la de los astrónomos italianos frente a las teorías de Galileo: «Don Quijote no huye frente a la realidad como ellos, sino que se expone a la discrepancia entre teoría y realidad. No sigue el camino irracional –el de los encantadores– sino *después* de haber sido confrontado con una realidad discrepante, y no *antes* como los astrónomos». Así que resulta evidente que no podemos hablar generalizando de «locura» de don Quijote, o de don Quijote como «loco»[67] –hoy en día, diríamos esquizofrénico– ya que

66. S. Neumeister, «Los encantadores y la realidad del mundo de don Quijote» [1995], especialmente, pág. 303.

67. No es fácil definir el concepto de loco o de locura, ya que habría que contextualizarlo histórica, literaria o científicamente. Seguramente, la figura del loco caballero no corresponde a la imagen medieval del loco como «boca de la verdad» [véase al respecto M. Foucault, Histoire de la folie à l'âge classique, 1972], y tiene afinidades –pero no coincidencias- con el concepto freudiano (Freud et al.) de esquizofrenia (en cuanto lectura programáticamente distorsionada/diferente de la realidad). Además, corresponde con la

él mantiene una visión plurifacética, y a diversos niveles, de la realidad; es decir, que siempre mantiene una doble visión de los mensajes –en términos semióticos– de la realidad, y elige conscientemente el plano del encantamiento, por lo menos en la Primera Parte. Recuerdo que hay que diferenciar la relación entre el caballero y los magos de la Primera Parte del libro de la de la Segunda, como parece evidente y como ya apuntaron muchos críticos. En este trabajo no considero necesario distinguir las dos actitudes, ya que su diferenciación no añade ni quita nada a la definición semiótica del mecanismo del encantamiento, pues varían sólo las posiciones de los participantes pero no el mecanismo[68].

---

moria erasmiana, pero sólo hasta cierto punto, ya que Cervantes elimina sus aspectos alegóricos al dramatizarla, es decir, que la quita de la posición emblemática que tenía, más bien, con palabras de A. Vilanova «... es evidente que Cervantes ha utilizado los rasgos más destacados de la locura espiritual que la Moria erasmiana atribuye al cristianismo piadoso y devoto, para llevar a cabo la caracterización psicológica y moral de la figura del Quijote, a la que ha dado una dimensión humana de la que carecía la sátira despiadada e hiriente del gran humanista holandés. Es preciso tener en cuenta, sin embargo, que si bien la intención simbólica del Quijote cervantino tiene sus raíces originarias en la autonomía típicamente erasmiana entre los intereses exclusivamente materiales del hombre mundano y las preocupaciones puramente espirituales del hombre cristiano, la genial ambigüedad de la novela de Cervantes va mucho más allá que el mero enfrentamiento simplista entre el hombre espiritual y el hombre carnal» [Erasmo y Cervantes, cit., 1988, pág. 94]. Por tanto, evitaré utilizar el término 'loco', ya que no lo encuentro suficientemente específico.

68. Existen muchas teorizaciones sobre los papeles de verdugo y víctima (así los definiría yo) en un juego. Por lo que atañe a la obra de Cervantes, recuerdo, con respecto al episodio de la cabeza encantada [II, 62], el acento puesto en la necesaria ingenuidad de algunos de los participantes/espectadores por C.A. Reed, ob. cit. y cfr. Ruth El Saffar, «Cervantes and the Game of Illusion» [1980]. Merece la pena recordar también la interesante distinción entre lusus scientiae y ludus scientiae en el Renacimiento y en el Quijote hecha por P. Findlen, «Jokes of Nature and Jokes of Knowledge: The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe» [1990].

La doble visión de la realidad que Cervantes nos ofrece funciona en el total respeto del mecanismo de reglas típico de un juego. Me apoyo en la definición de *juego* que nos proporcionan Bateson y Watzlawick, y todo el grupo de la Escuela de Palo Alto[69]. En primer lugar, un juego se realiza en un plan semántico de interacción entre dos o más potenciales jugadores, es una forma de comunicación con código compartido. Por tanto hay que reconocer la existencia de un *marco*[70], dentro del cual existe el juego, es decir, dentro del cual rigen las reglas del juego y dentro del cual se realiza una lectura nueva de los mensajes comunicativos. Por ejemplo, si fuera del marco del juego los fusiles son armas que pueden matar, dentro del marco el escopetazo de los *cow-boy* no mata a los comanches. Eso quiero decir cuando me refiero a una lectura nueva –es decir, doble– de los mensajes comunicativos en un contexto de juego: el niño sabe que los escopetazos matan, y a la par, sabe bien que dentro del marco del juego no matan. El marco en sí es entonces el primer elemento, sumamente interesante, que caracteriza el contexto de un juego, y según Bateson el marco corresponde a la pregunta/propuesta «¿Esto es un juego?» y a la correspondiente aceptación, consciente, por parte del interlocutor/participante en el juego, de que a partir de ese momento los mensajes adquirirán un nuevo nivel de significación, que es el nivel del juego. Es

69. Véase, al respecto, la trascripción de una interesantísima mesa de trabajo del grupo: G. Bateson, The message «This is Play» [1956] y G.B., Steps to an Ecology of Mind, [1972]; y P. Watzlawick, Une Logique de la communication [1972]. Con respecto a la lectura del Quijote como juego literario, merece la pena señalar también a Gonzalo Torrente Ballester, El Quijote como juego y otros trabajos críticos [2004].

70. La definición de Bateson de la necesidad de un marco para individuar y delimitar el contexto de un juego corresponde perfectamente a la definición del marco que hace Ortega y Gasset en su artículo «Meditación del marco» [1921].

preciso que la aceptación sea solidaria, por eso el marco es una pregunta/propuesta y no una imposición. En suma, la afirmación «Esto es un juego» clasifica acciones y mensajes, presupone cierta capacidad de abstracción y pone en marcha el ejercicio de una función (por ejemplo, del *cow-boy* o del comanche). Otro aspecto que define a un juego, consiste en el doble nivel semiótico de traducción o interpretación de los mensajes intercambiados. Bateson precisa que en realidad hablamos de un mecanismo de tres niveles lógicos: un primer nivel (L-I), que es el de la realidad, diríamos, o sea, en el que los disparos matan; un segundo nivel (L-II), en el cual los disparos pueden no matar; y un tercer nivel lógico (L-III), que es coeficiente de la relación entre los dos primeros, o sea, la capacidad intelectual y lógica de distinguir y aceptar la doble relación semántica y la coexistencia de ambos niveles[71]. Por ejemplo, un esquizofrénico no puede acceder al tercer nivel, puesto que no está capacitado para distinguir un disparo real de un disparo simulado (en este sentido, entonces, no se puede hablar de mera esquizofrenia del personaje del caballero andante, como ya he dicho, y justo aquí reside la grandeza del libro de Cervantes: si se tratara sólo de un «loco», entonces perderíamos un plano de lectura crítica

71. Véase G. Bateson, ob.cit. La estructuración de la comunicación jocosa en niveles lógicos se apoya en la teoría del aprendizaje por «tipos lógicos» de Russell [A. N. Whitehead y B. Russell, Principia Mathematica, 1910-1913] y en los trabajos de A. Korzybski [Science and Sanity, 1941] que definen la relación entre mapa y territorio. En efecto, K. precisa que el mapa no es el territorio, heredando una perspectiva yapitagórica que empujaba hacia la investigación de la forma en lugar de la sustancia. Así que, según Bateson, un mensaje, de cualquier tipo que sea, no consiste en los objetos que denota (es decir, «La palabra gato no araña»). La aserción «Esto es un juego», si la desarrollamos, asume la forma: «Las acciones que en este momento estamos cumpliendo no denotan lo que denotarían las acciones a las que están suplantando» [Verso una ecología della mente, cit., pág. 221, la trad. es mía].

de don Quijote). La facultad lógica de aceptación de un doble nivel semántico de intercambio e interpretación de los mensajes Bateson la define *double bound* (doble vínculo). El juego siempre se sobrepone a algo diferente, sin llegar nunca a suplantarlo totalmente, es por tanto un elemento metafórico que cambia las categorías lógicas dentro de las cuales tiene lugar la interacción. Así que cuando don Quijote asegura y afirma que el yelmo de Mambrino es yelmo, y a la par bacín de barbero transformado por los sabios encantadores en yelmo, o que los molinos de viento sí parecen molinos, pero son gigantes transformados en molinos por los magos, don Quijote declara su capacidad activa de lectura de la realidad en términos de *double bound*.

Analicemos la aventura bien conocida de los molinos de viento:

> En esto, descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo, y así como don Quijote los vio, dijo a su escudero:
>
> —La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde *se descubren treinta o poco más desaforados gigantes*, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas, [...]
>
> —¿Qué gigantes? –dijo Sancho Panza.
>
> —Aquellos que allí ves –respondió su amo–, de los brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas.
>
> —Mire vuestra merced –respondió Sancho– *que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento*, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino.

—Bien parece –respondió don Quijote– que no estás cursando en esto de las aventuras: *ellos son gigantes*; y si tienes miedo quítate de ahí, y ponte en oración en el espacio que yo voy a entrar con ellos en fiera y desigual batalla.

[...]

—¡Válame Dios! –dijo Sancho–. *¿No le dije yo* a vuestra merced que mirase bien lo que hacía, *que no eran sino molinos de viento*, y no lo podía ignorar sino quien llevase otros tales en la cabeza?

—Calla, amigo Sancho –respondió don Quijote–, que las cosas de la guerra más que otras están sujetas a continua mudanza; cuanto más, que yo pienso, y es así verdad, que aquel sabio Frestón que me robó el aposento y los libros *ha vuelto estos gigantes en molinos*, para quitarme la gloria de su vencimiento: tal es la enemistad que me tiene; mas, al cabo al cabo, han de poder poco sus malas artes contra la bondad de mi espada. [I, 8][72]

La impostación del *double bound*, es decir, el punto que marca el contexto de juego, se realiza cuando don Quijote dice «Mira, los gigantes»; Sancho contesta: «No son gigantes, sino molinos» y don Quijote elige: «Son gigantes». El *double bound* se articula en la duda/bifurcación semántica entre molinos y gigantes; don Quijote, en su papel de jugador, tiene que elegir, y elige a favor del juego: son gigantes. A partir de ese momento, todos los mensajes o percepciones de la realidad se convierten en el nivel L-II de lectura, el nivel del juego (y entonces, por ejemplo, las aspas son brazos). La propuesta: «¿Este es un juego?» o, más bien, «¿Quieres jugar?» la formulan los mismos encantadores, que le proponen a don Quijote el plan semántico

72. La cursiva es mía.

del juego, y más aún, podríamos hasta decir que los magos se lo proponen a Alonso Quijano, quien para jugar tiene que activar el papel del caballero que lleva en sí. Don Quijote, al arrojarse con fervor hacia los molinos-gigantes, sobrepasa el marco del juego, y elige y acepta, solidario con los magos, las reglas del juego. A partir de ese momento, las lecturas de la realidad se balancean en un doble plano: el plano de lo real y el plano del juego, y este último necesita palabras que son las palabras de los libros de caballerías (sus reglas). Pero el marco del juego, efectivamente, no sólo delimita el origen del *double bound* jocoso, sino que también tiene que cerrarse. Por eso hay que plantearse un nuevo problema en la definición de juego en términos comunicativos, una cuestión que Bateson y su grupo no llega a resolver rotundamente: la diferenciación semántica de los conceptos de *game* y *play*. Mientras resulta más fácil definir el concepto de *game*, en el que el marco final lo representaría el *game score* (y efectivamente el *game* gira alrededor del concepto de utilidad y las jugadas del *game* siempre tienen una finalidad establecida, piénsese en los juegos de naipes, por ejemplo), mientras que el *play*, de más difícil definición, resulta más casual[73]. En inglés, por ejemplo, se dice: *Children are playing* y *Children are playing a game*. Los niños, cuando son muy pequeños, no pueden *play a game*, sino sólo *play*, así que parece evidente que cuando hablamos de *game* nos referimos a cierta capacidad de aceptación solidaria de reglas comunes del juego, que a menudo presuponen la existencia de una utilidad o finalidad del juego mismo en términos económicos, el *game score*:

73. Recuerdo que en inglés la palabra play se utiliza para las escenificaciones teatrales (to play=representar) y para los instrumentos (to play=tocar).

aquí se gana o se pierde.

Efectivamente, todas las aventuras de don Quijote se cierran con algo que se parece a un *game score*: si el caballero andante vence, el que pierde tiene que pagar prenda, por ejemplo, declarando en voz alta la excelencia de Dulcinea, o prometiendo una visita a la dama del corazón del caballero para ofrecerle sus servicios. Al contrario, recuerdo que cuando el Quijote pierde contra el Caballero de la Blanca Luna (*alias*, el bachiller Sansón Carrasco), paga prenda volviendo a casa para respetar lo que le ha pedido el vencedor, «que sólo me contento con que el gran don Quijote se retire a su lugar un año, o hasta el tiempo que por mí le fuere mandado, como concertamos antes de entrar en esta batalla» [II, 64].

Y para seguir jugando con los términos con el fin de añadir nuevos matices a los juegos/aventuras del caballero andante, podríamos enmarcarlas con los términos ilusión y delusión, o sea *in-ludere*, llamar dentro del juego –y los magos efectivamente ilusionan a don Quijote brindándole un juego de encantos–, y *de-ludere*, echar fuera del juego a don Quijote una vez terminada la aventura. En latín, *ludus* y *iocus* son dos formas de juego –dos *games*– que se diferencian por la finalidad moral que tienen. «*Ludus* quiere decir jugar, pero a diferencia del *iocus* –más que jugar sería bromear, el hacerlo de broma, una pequeña interrupción de la relación comprometida con la vida "seria", real–, *ludus* es un jugar más sistemático, una actividad no-laborable, empero con sus reglas [...]. De allí, el paso al engaño es fácil:

ludere quiere decir también "engañar". *De-ludere*, pues, es echar fuera del juego. [...] El *ludus* es el contrario de la realidad: he aquí el *de-ludere*. El *in-ludere* será la acción contraria, el meter a alguien en un juego, meterle en la alternativa a la realidad, en la no-realidad[74]». Pero son también palabras del mundo de la prestidigitación, de los juegos de prestigio (y ¿qué es *prestigio*[75], sino la fuerza atrayente que una polaridad física puede ejercer sobre otra polaridad, más débil?), donde toda ilusión termina con una delusión/desilusión, y este juego de las ilusiones se actúa a través del mecanismo semántico de la *misdirection*, una momentánea desviación de la dirección de la atención del espectador.

Volviendo a don Quijote, toda aventura se cierra en sí, delimitada por un marco que la define por ser un *game*, y todas las aventuras/*games* en su conjunto podrían hasta parecer insertadas dentro de otro nivel de juego que realiza el Quijote, un *play* que es la representación de la caballería andante. Incluso podríamos decir que cuando el ama y la sobrina de Alonso Quijano le proponen el personaje de Frestón, o, dicho de otra manera, ¿Quieres jugar al juego de Frestón?, precisamente ahí individuaríamos otro marco de un juego de nivel superior, –y a partir de ese momento el mago Frestón se activará y formará parte del juego– un juego que se cerraría en el momento del

74. E. Rigotti, Lezioni di linguistica generale [1997] pág. 32. Merece la pena también citar la diferenciación que hace P. Findlen [ob. cit.] entre ludus scientiae y lusus scientiae, es decir, juego social y juego intelectual y científico.

75. Aunque la palabra prestigio hoy día remite al sentido de autoridad y fascinación, en latín tardío y clásico significaba trampa, engaño y falacia. Por ejemplo, Cicerón utiliza el término en Definibus bonorum et malorum [4,74], en la expresión verborum prestigiae para indicar los juegos de palabras engañosos.

arrepentimiento de Alonso Quijano y el rechazo del caballero don Quijote. Y entonces se revelaría otro plano superior de juego: el juego narrativo que Cervantes propone al lector. En este caso el juego consistiría en la propuesta de Cervantes al lector para que acepte su historia y su personaje, y sería un juego, como el mismo Cervantes se preocupa de aclarar, eutrapélico, o sea, siempre un *game* que, según las especificaciones de Wardropper, hay que leer en el sentido aristotélico de paréntesis de deleite dentro de una vida humana cristianamente seria, es decir, una *recreación virtuosa*[76].

76. Sobre el concepto de eutrapelia, véase, entre otros, B. Wardropper, «La eutrapelia en las Novelas Ejemplares de Cervantes» [1982].

CAPÍTULO 6. ASPECTOS METALITERARIOS EN EL QUIJOTE: EL ENFOQUE CRÍTICO DE ORTEGA Y GASSET

LOS GÉNEROS LITERARIOS

ORTEGA Y GASSET, a la par que muchos filósofos y pensadores del siglo XX, en su libro *Las meditaciones del Quijote* [1914] aborda el tema de la importancia e implicaciones de la obra maestra de Cervantes, ofreciendo a su lector diferentes puntos de partida para aproximarse a lo complejo y problemático del texto cervantino.

En particular, en la *Meditación primera*, Ortega se plantea la cuestión de los géneros literarios a partir de la definición del *Quijote* como primera novela en el sentido moderno: «Vamos, primero, a pensar un poco sobre lo que parece más externo del *Quijote*. Se dice de él que es una novela; se añade, acaso con razón, que es la primera novela en el orden del tiempo y del valor»[77]. Efectivamente, según Ortega, el lector no tarda en

77. Para las citas de las Meditaciones del Quijote de Ortega me sirvo de la edición Espasa-Calpe [Madrid, 1969], pág. 99. En adelante, citaré el número de página en el texto entre corchetes.

encontrar en ella «un tono de modernidad que aproxima certeramente el libro venerable a nuestros corazones: lo sentimos, de nuestra más profunda sensibilidad, por lo menos tan cerca como a Balzac, Dickens, Flaubert, Dostoyewsky, labradores de la novela contemporánea. Pero, ¿qué es una novela?» [pág. 99].

Así pues, para alcanzar una definición satisfactoria de novela, Ortega precisa que al hablar de géneros literarios, «hay que distinguir entre *fondo* y *forma* [...]. La forma es el órgano, y el fondo la función que lo va creando [...] son dos momentos distintos de una misma cosa»[pág. 100]; es decir, que son dos elementos distintivos y constituyentes que se pueden diferenciar pero nunca escindir, de tal forma que existe «una cierta cosa a decir y la manera única de decirlo plenamente» [pág. 100], y a cada fondo corresponde una sola forma o manera para expresarlo.

Por lo tanto, para llegar a una definición rotunda de qué es una novela, es decir, para individuar ese factor específico que caracteriza la novela en un sentido moderno, Ortega realiza en primer lugar un análisis de *fondo* y *forma* de las *Novelas Ejemplares* de Cervantes, para ver si la multiplicidad ayuda a arrojar nueva luz sobre la cuestión. Dentro del conjunto aparentemente heterogéneo de las novelas cervantinas, Ortega detecta un criterio básico que permite distinguirlas en dos grupos, reconociendo un primer grupo de novelas que narran de *casos de amor y de fortuna*, en oposición a un segundo grupo en las que casi no pasa nada. Todo los sucesos narrados en las novelas del primer grupo son inverosímiles y el interés del lector surge de la misma *inverosimilitud*, mientras que los personajes y sucesos del segundo grupo no son en absoluto insólitos o inverosímiles, ni siquiera resultan interesantes en sí, ya que «no son ellos sino

la representación que el autor nos da de ellos, quien logra interesarnos» [pág. 104]. Así pues, la insignificancia, indiferencia y *verosimilitud* de los personajes del segundo grupo de novelas son el factor esencial que atrae el interés del lector[78].

Por tanto, los dos grupos contrastan en cuanto a *forma* y *fondo*: en el primero, los personajes y sus aventuras son el motivo mismo de su fruición estética –de tal forma que la intervención del autor puede ser mínima–; en el segundo, lo que nos interesa es la manera con la que el escritor nos describe personajes y aventuras. Cervantes es totalmente consciente de esta diferenciación, tanto que en el *Coloquio de los perros*, el perro Cipión dice explícitamente a Berganza: «Quiérote advertir de una cosa, de la cual verás la experiencia cuando te cuente los sucesos de mi vida, y es que los cuentos, unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos; quiero decir, que algunos hay que, aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento; otros hay que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos, y con mudar la voz se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos»[79].

Con respecto al fondo o contenido, Ortega dice que hay

---

78. Merece la pena subrayar que, en sus juveniles Meditaciones, Ortega ya presenta en germen lo que será el eje de su discurso estético en La deshumanización del arte, es decir, tomar el arte desde el punto de vista sociológico para llegar a esbozar el paralelismo entre filosofía y un cierto tipo de arte. De hecho, resulta evidente la correspondencia del presente enfoque al concepto de novela a partir de la perspectiva del lector [véase, al respecto, L. de Llera, «Ortega y Gasset, filósofo mondain o metafísico del ludico» (1994) y L. de Llera (ed.), La deshumanización del arte, (2005)].

79. Para las citas de las Novelas ejemplares de Cervantes, desde aquí en adelante, me sirvo de la edición de F. Sevilla Arroyo y A. Reyes Hazas, [1991 (28ª)], pág. 566.

quien hace descender –erróneamente– la novela de la épica, pero «novela y épica son justamente lo contrario» [pág. 106]; y se diferencian en cuanto a temas, enfoques, y tipología de personajes.

De hecho, el tema de la épica es el *pasado* en cuanto tal, un pasado ya definitivamente concluido, una edad mítica y remota, ese ayer mítico que no está en comunicación con el hoy real, por el contrario, el *pasado* de las novelas es diferente y, en el caso de encontrar en ellas una evocación a un tiempo pasado, esta responde al típico gusto romántico por la antigüedad, las ruinas y la caducidad de las cosas. El pasado de la novela es un pasado próximo, cercano a nosotros y verosímilmente alcanzable si se invierte el transcurso normal del tiempo, es decir, un pasado regido y sometido al mismo régimen temporal que el devenir actual. De esto, deriva que el mundo habitado por los Aquiles y Agamenones no esté en comunicación con el nuestro, ya que el tema de la épica, según Ortega, es el pasado en cuanto tal, mientras que el tema de la novela es la actualidad en cuanto tal.

Por lo que concierne a la forma para alcanzar ese pasado, es decir, el enfoque, no es a través de una memoria subjetiva como podemos llegar al pasado épico, sino a través de Mneme, la diosa memoria, el poder elemental de la reminiscencia, la memoria universal. Es por ello que el pasado de la épica nunca puede coincidir con el pasado del recuerdo, y más bien es un pasado ideal.

En último lugar y con respecto a los personajes, los de la épica son únicos, es decir, que existieron sólo un Aquiles y una Elena; son de naturaleza heroica y encierran en sí mismos un valor poético, son arquetipos. Mientras que, precisa Ortega,

a Madame Bovary ya la conocemos, nos resulta familiar, «así son, en efecto, las provincianas adúlteras» [pág. 114]; los personajes de la novela son tipos, extrapoéticos. Si en la épica los personajes viven en la atmósfera estática del mito, los personajes de las novelas habitan la calle del contexto ideal y vivido que pertenece sea al lector que al escritor.

Además, si bien está claro que Aquiles no puede envejecer, Madame Bovary verosímilmente envejece. Es decir, que los objetos y personajes que pertenecen al mundo de la épica quedan totalmente libres de la corrupción del tiempo, son incapaces de envejecer, sus cuerpos son inmunes a la obra de deterioramiento del tiempo.

Los libros de caballerías o de imaginación, según Ortega, participan de las mismas características de la literatura épica, es decir, conservan los caracteres épicos, aunque quedan exentos de esa aura religiosa por la que el lector de la épica creía en lo leído, mientras que el lector de libros de imaginación no necesariamente cree en lo que está leyendo.

EL JUEGO METALITERARIO DE CERVANTES

Según Ortega, la grandeza de Cervantes reside en el juego metaliterario conciente que el autor pone en acto en el *Quijote*, y nos propone como ejemplo el episodio del retablo de maese Pedro [II, 25].

La escena nos describe una de las muchas posadas de la

Mancha del siglo XVII, en donde don Quijote se aloja, y en la que entra también maese Pedro con su retablo de las maravillas. Maese Pedro, como era su costumbre, ofrece a los huéspedes un espectáculo: la puesta en escena de los casos de amor y de fortuna de Melisendra, prisionera de los moros en Zaragoza, liberada gracias a su marido don Gaiferos. Son todos ellos personajes –bien conocidos en la época– del ciclo carolingio, de hecho Carlos Magno es el padre putativo de Melisendra.

Cervantes estructura el episodio planteando a su lector un dúplice plano temporal, es decir, gestiona en su descripción dos regímenes temporales distintos: por un lado, el plano épico, encerrado dentro del marco del retablo; por el otro, el plano temporal de la novela, es decir, una típica posada manchega del siglo XVII con sus huéspedes: gente de todo tipo, entre los cuales resulta aceptable por su verosimilitud hasta la presencia de un mentecato. Dentro del marco del retablo toma vida lo fantástico, lo inverosímil, el mito; fuera del marco, se encuentra el lugar de lo verosímil, de la actualidad: «nada nos impide entrar en este aposento: podríamos respirar en su atmósfera y tocar a los presentes en el hombro»[pág. 124] dice Ortega.

Un juego de coexistencia de planos temporales distintos aunque fuertemente relacionados entre sí, que se encuentra también en muchos cuadros de Velázquez, como precisa Ortega. En efecto, ese *conceptismo* barroco que caracteriza las obras de Velázquez se observa con evidencia por ejemplo en *Las Meninas*, donde el pintor crea un juego de trayectorias de miradas y reflejos que necesita, para sostenerse y cerrarse, la presencia de un espectador. Aún más, según Ortega, el juego de conexión

de planos temporales encuentra su mayor realización en *Las Hilanderas*, donde Velázquez «ha unido para siempre la acción legendaria que representa un tapiz a la estancia humilde donde se fabricó»[pág. 125]. Y efectivamente, si bien se mira, el pintor no separa netamente la escena mítica/objeto de representación del tapiz del ambiente de la fábrica en donde las hilanderas anudan los hilos de colores para realizar el mismo tapiz.

Volviendo a la posada del episodio cervantino, Maese Pedro da inicio a su espectáculo –el cuento y la puesta en escena de los casos de Melisendra– y cuando empieza a narrar su liberación, es decir, en el momento en el que don Gaiferos la libera de su prisión y los dos huyen acosados por los soldados moros, Cervantes tiene la genial idea de mover a su personaje don Quijote empujándolo a atravesar el marco de los géneros para que se arroje a la escena del retablo en ayuda de la pareja menesterosa, cubriéndole la huida. Don Quijote se confunde y va a socorrer a los menesterosos, según cuanto ordenaba el código de conducta de los caballeros andantes, destruyendo los títeres con su espada; es decir, que Cervantes empuja a su protagonista a dar un salto desde el plano temporal de la actualidad –de la novela– hasta el tiempo del mito –el tiempo épico–.

¿En qué espacio y en qué tiempo se coloca entonces don Quijote? Don Quijote está en la *arista* entre los dos géneros, dice Ortega, y se convierte en una «naturaleza fronteriza». Cervantes desplaza al caballero desde un tiempo narrativo a otro con la lucidez de quien sabe que está jugando con los géneros literarios y sus regímenes temporales.

Sin embargo, ese juego metaliterario que Cervantes realiza en el episodio del retablo de Maese Pedro, y sobre el que Ortega llama nuestra atención, resulta sí, emblemático, aunque la

complejidad del discurso orteguiano sobre el tiempo de la épica y el tiempo de la novela parece encontrar su máxima aplicación en otro episodio de la segunda parte del *Quijote*, episodio que generalmente la literatura crítica sobre el *Quijote* evita por la nebulosidad de sus implicaciones: me refiero a la cueva de Montesinos [II, 22, 23, 24][80]. Como ya hemos tenido ocasión de destacar, el episodio en sí es muy complejo, y por ello merece la pena recordarlo para destacar algunos de sus aspectos.

Don Quijote hace que lo bajen a una de las muchas grutas de la zona de Montiel, llamada en la geografía mitológica del folclore popular *cueva de Montesinos*; baja atado a una cuerda sostenida por Sancho y otro personaje llamado el primo humanista (uno de los poquísimos personajes sin nombre propio en la obra). Pasará media hora, según el tiempo calculado por Sancho, para que don Quijote vuelva a subir a la superficie, aparentemente dormido. Al despabilarse cuenta lo que le ha pasado en la cueva (siendo el caballero testigo único), y afirma haberse quedado en ella durante tres días enteros. Dice que en el fondo de la gruta había un palacio de cristal, y en la puerta del palacio nuestro caballero había dado con un venerable anciano que se encontraba allí esperando su llegada, anunciada por una profecía. Era el mismo caballero Montesinos, quien le explica a don Quijote que se encuentra en el fondo de esa cueva a causa de un encantamiento del mago Merlín, y en compañía de muchos otros personajes encantados, todos a la espera de la llegada de don Quijote, que será el héroe elegido para desencantarlos.

80. La lectura orteguiana de lo metaliterario en el episodio de Maese Pedro parece encontrar su natural ampliación en la magistral lectura crítica que realiza M. Molho en Le paradoxe de la caverne, cit., sobre el episodio de la cueva de Montesinos. El presente enfoque toma, pues, las fundamentales intuiciones de Molho como punto de partida.

Montesinos, como un nuevo Virgilio, guía a nuestro héroe por esos lugares empezando por un salón del palacio donde yace, encantado, el *vivo cadáver* de Durandarte, compañero de armas de Montesinos en Roncesvalles. Durandarte tiene una herida en el pecho y le falta el corazón porque, al morirse, le pidió a Montesinos que le sacara su corazón del cuerpo y se lo llevara a su amada Belerma (justamente, la dueña de su corazón), petición que Montesinos cumplió.

Hasta aquí, sólo la escena inicial del episodio de la cueva; el cuento de don Quijote prosigue con la descripción de su encuentro con muchos otros personajes, como ya se ha dicho, entre los cuales encontrará a la mismísima Dulcinea también encantada. Pero esa primera escena ya nos resulta suficiente para realizar un detallado análisis.

En primer lugar, hay que destacar que don Quijote, como todo héroe de la épica, tiene el privilegio de adentrarse en el Hades y regresar, vivo, al mundo de los vivos; pues no es una casualidad que la boca de la cueva, al bajar el caballero, estuviera totalmente tapada por espinares y que de ella se alzaran cuervos y pájaros nocturnos:

> ...y, así, poniendo mano a la espada comenzó a derribar y a cortar de aquellas malezas que a la boca de la cueva estaban, por cuyo ruido y estruendo salieron por ella una infinidad de grandísimos cuervos y grajos, tan espesos y con tanta priesa, que dieron con don Quijote en el suelo; y si él fuera tan agorero como católico cristiano, lo tuviera a mala señal y excusara de encerrarse en lugar semejante. [II, 22]

A la boca infernal le corresponde en el fondo de la cueva el *locus amoenus*, lugar literario por antonomasia de la literatura

medieval, marco que tradicionalmente trazaba el límite entre lo *exterior* (la cotidianidad, el hoy) y el *interior* (lo excepcional o ejemplar); es el lugar/no-lugar que marca la discontinuidad entre la acción y el pensamiento estático –es decir, detenido en el tiempo y fuente de una experiencia estética. Así que, la narración de don Quijote sobre su experiencia dentro de la cueva, como de rigor, empieza con:

> ...de repente y sin procurarlo, me salteó un sueño profundísimo, y cuando menos lo pensaba, sin saber cómo ni cómo no, desperté de él y me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la naturaleza, ni imaginar la más discreta imaginación humana. [II, 23]

Los primeros personajes que don Quijote encuentra en el fondo de la cueva, es decir, Montesinos, Durandarte y Belerma, forman parte del ciclo carolingio y se encuentran recogidos en el *Romancero*. En cambio, la causa de su encontrarse allí, es decir, el encantamiento de Merlín, forma parte del ciclo bretón o artúrico.

El ciclo bretón y el carolingio, al igual que la literatura de caballerías a la que pertenece don Quijote, participan de las características sustanciales del contenido o fondo de la épica según el enfoque de Ortega. Es decir, el tiempo de la épica no corresponde a un tiempo pasado que se puede reconducir al tiempo de nuestro presente. Ello explicaría la incongruencia temporal entre la media hora declarada por Sancho y el primo humanista, y los tres días vividos por don Quijote. No es el primer héroe que de regreso del Hades ha tenido que poner en hora su reloj vital, podemos decir.

Los personajes que don Quijote encuentra, ahora presentes en la Mancha del siglo XVII, demuestran que la inmortalidad les es consustancial, o sea, que participan evidentemente de la naturaleza misma de los dioses. El encantamiento de Merlín los mantiene detenidos dentro de ese mundo subterráneo, pero su inmortalidad se debe al hecho de que son personajes del *Romancero*, es decir, poéticos.

Cervantes entonces escoge a personajes de tal tipología y en su libro los presenta dotados de un cuerpo histórico, real y físico, sujetándolos de tal forma al devenir, implacable en este caso, del tiempo. Así nos describe a un Montesinos viejo, doblado bajo el peso de sus años y con barba y vestidos grotescamente largos:

> ...hacia mí se venía un venerable anciano, vestido con un capuz de bayeta morada que por el suelo le arrastraba. Ceñíale los hombros y los pechos una beca de colegial, de raso verde; cubríale la cabeza una gorra milanesa negra, y la barba, canísima, le pasaba de la cintura; no traía arma ninguna, sino un rosario de cuentas en la mano, mayores que medianas nueces, y los dieces asimismo como huevos medianos de avestruz. [II, 23]

Durandarte es de hecho estatuario, ya que lo encontramos tumbado e inmóvil como una estatua funeraria de mármol –piedra típicamente lisa–, pero es sorprendentemente peludo: «Tenía la mano derecha (que a mí parecer es algo peluda y nervosa...) [II, 23]». Y finalmente Belerma, el arquetipo femenino carolingio, como ya hemos tenido ocasión de observar, para la ocasión provista de corporeidad, hasta el punto de que Cervan-

tes la convierte en objeto del discurso, entre Montesinos y don Quijote, acerca de sus ciclos o de su menopausia. Su descripción es una rotunda agresión a su esencia de arquetipo femenino; ese femenino sagrado trovadoresco falto de corporeidad, ese femenino que con el *stilnovo* se hará tenue traza de ángel, se encuentra ahora dotado de una extrema corporeidad: la corporeidad femenina por definición. Esta es «la paradoja de la cueva»: en el no-devenir de la inmortalidad irrumpe la corporeidad de la historia. Es decir, que aquí Cervantes entrecruza tres tiempos literarios: el primer plano, horizontal, es el de Sancho, el plano de la Castilla del siglo XVII y plano del tiempo de la novela; un segundo plano, representado por la soga que baja a don Quijote, el que lleva en un vector vertical a la literatura de caballerías hacia abajo, es decir, el tiempo pasado de la épica; y un tercer plano, horizontal, del subsuelo, plano del ciclo carolingio y bretón, regido teóricamente por los tiempos de la épica, pero sometido implacablemente a los tiempos de la novela.

Así pues, la complejidad de la puesta en escena de lo metaliterario, según la lectura de Ortega, resulta seguramente más emblemática en el episodio de maese Pedro, escogido en la ejemplificación de la *Meditación Primera*, aun y si las implicaciones más interesantes del discurso orteguiano encuentran evidentemente terreno mucho más fértil y adecuado en el nebuloso y paradójico episodio de la cueva de Montesinos.

CAPÍTULO 7. LOS ENFOQUES «FILOSÓFICOS» AL QUIJOTE: UNA REFLEXIÓN

ORTEGA, y al igual que él muchos filósofos y pensadores del siglo XX (no sólo Unamuno u otros de la generación de fin de siglo, sino también algunos pensadores europeos eminentes, como, por ejemplo, Walter Benjamin, Erich Auerbach, Giorgio Agamben, Michel Foucault...), al escoger la obra cervantina y al ponerla en el centro de su interés le confiere indudablemente un valor y un alcance que no es meramente literario. El interés hacia el *Quijote* y sus implicaciones permite ver en la obra una puesta en escena de la primera crisis epistemológica de la modernidad, la crisis del hombre post-humanista y post-renacentista en sus relaciones cognitivas con la realidad que le rodea. Pero hay un elemento que acomuna a casi todos los enfoques metaliterarios sobre el *Quijote*: el hecho de que todos, en el momento en el que buscan una ejemplificación del espesor e implicaciones de la obra, eligen episodios contenidos en la segunda parte del libro. Esto nos

induciría a suponer cierta primacía del segundo tomo sobre el primero, así que merece la pena volver a observar los términos de la cuestión.

Personalmente, creo que la obra de Cervantes hay que leerla, en un primer momento, de modo unitario, es decir, considerando la parte de 1605 y la de 1615 como partes de una misma obra; sin embargo, lo que todos estos filósofos y pensadores nos señalan, es que la distancia que existe o puede existir entre ambas partes no se reduce sólo a una cuestión de sucesión temporal de redacción y publicación, sino que es una cesura de mayor alcance.

De hecho, la primera parte, la de 1605, se presenta como un verdadero libro de aventuras, *sui generis* seguramente, en el sentido de que es una parodia de los libros de aventuras, pero una parodia que se inserta dentro de una tendencia cultural a la que la literatura española ya nos había acostumbrado perfectamente. Entre otros muchos ejemplos, valgan *El libro de buen amor* del Arcipreste de Hita, parodia de los libros de *exempla* típicos del gusto de la literatura del siglo XIV, o *La Celestina*, o *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, de Fernando de Rojas, parodia del amor cortés, o más bien parodia de los géneros *comedia* y *tragedia*[81], y hay que añadir además que, aunque la obra pertenece al género literario teatral, tiene una estructura que niega toda posibilidad de una puesta en escena. En suma, en la literatura española áurea es posible encontrar una tendencia a no encerrar las obras dentro de categorías literaria fijas, y a poner en discusión los límites de los géneros.

81. Remitimos, al respecto, a la infinita literatura crítica dedicada al título de la obra: por primera vez se acuña el término tragicomedia, ni tragedia ni comedia, o un poco de tragedia y un poco de comedia.

En esta línea, como decíamos, se inserta perfectamente la primera parte del *Quijote*: la parodia de un libro de caballerías. Así que su discurso crítico se desarrolla según una vertiente que va desde el género de caballerías al distanciamiento del género mismo; es decir, una metaliteratura que quiere distanciarse críticamente del mismo género que la obra desarrolla, siempre según una línea bidimensional.

Por el contrario, la segunda parte del *Quijote* se abre hacia otras lecturas. La segunda parte, diría, se presenta como un verdadero «libro de conocimiento», en el sentido de que plantea cuestiones, también epistemológicas, a las que Cervantes parece no querer dar una respuesta precisa. En efecto, este segundo tomo ha sido objeto de atención de no pocos críticos. Es como si Cervantes abriera una puerta hacia esas cuestiones fundamentales que tratan sobre la relación entre el hombre y el mundo que le rodea; y como si el autor dejara siempre programática y voluntariamente fuera del texto la clave maestra necesaria para abrir y resolver el misterio.

Efectivamente, es la misma incógnita que rige el cruce de miradas en *Las Meninas* de Velázquez –según su lectura foucaultiana–: para una completa fruición del cuadro es menester que el espectador tome su puesto frente al cuadro, y entonces sí que se van cerrando las líneas de las miradas y reflejos, y el cuadro encuentra su equilibrio; así pues el espectador queda fuera del cuadro, aunque previsto. La segunda parte del *Quijote* presenta un mecanismo parecido a ese juego para niños, el de las cuatro esquinas, según su lectura de molde lacaniano[82]: cuatro son las esquinas, que tienen que

82. Véase S. Finzi, Il mistero de Mister Meister [1983].

estar ocupadas siempre para que los jugadores se encuentren a salvo, pero cinco son los jugadores. El juego estigmatiza la estructura sintáctica cruzada de la figura del quiasmo. Cuatro esquinas, AB BA, donde alternativamente las A pueden ser la actualidad de una Mancha del siglo XVII mientras las B son el tiempo mítico de la caballería, o más aún, las A representan la relación de don Quijote con respecto al factor de los magos encantadores, que en la primera parte resulta activa y creativa, mientras que en la segunda se convierte en pasiva, o hasta la alternancia de cordura/locura en el caballero. Dadas las cuatro esquinas, que son la estructura del quiasmo (AB BA) y la de la novela en cuestión, Cervantes abre un espacio de significado en el centro, un espacio que deja voluntariamente e intencionalmente vacío. Dentro de ese espacio –vacío y sugerente– navegan los filósofos.

Es decir, que parece come si Cervantes se ocupara y cuidara de perfilar los confines, o polaridades, de una forma (AB BA), de la que se niega a explicitar el espacio central –y significante–, trasplantando de tal manera su posible interpretación o significación a un plano que, ya que evidentemente queda voluntariamente excluido de lo literario, nos induce fácilmente a pensar en una clave extra-literaria. Remite, al parecer, a la relación extra-textual entre escritor y lector, pidiendo, de esa forma, un rol activo del lector a la par dentro y fuera de la misma obra. La invitación al lector dentro del marco literario, como ya sabemos, queda explícita gracias a la aparición de los duques actuando como personajes: ambos, resultan ajenos a la esfera histórico-temporal del mundo de la caballería ya que pertenecen al ámbito histórico de la Mancha del siglo XVII, y asimismo participan de la experiencia de los lectores, es decir que están concientes

del fenómeno literario que representó la publicación de la primera parte del libro de Cervantes. En esto, ya que se parecen a nosotros, los lectores de cualquier tiempo –igualmente ajenos al mundo de la caballería, en un sentido histórico, e igualmente conscientes de que estamos leyendo un libro de éxito–, nos inducen a sondear los confines entre escritura y vida, y a poner en tela de juicio no sólo el concepto de personaje literario[83], sino también el de lector. En un plano extra-textual el lector intuye así que está previsto por el autor, y el lector/espectador, como frente a *Las Meninas*, tiene que ocupar su espacio para que la obra encuentre su equilibrio y, por consiguiente, su sentido.

Este doble nivel comunicativo –la representación de una figura o silueta que evoca una significación no-explicitada–, trae a la memoria un deleite ingenioso muy en boga en el siglo XVI y XVII (presente, por ejemplo, en las obras de Baltasar Gracián en España y, en Italia, en las de Emanuele Tesauro): nos referimos a la emblemática. El emblema o ingeniosidad, conjunto de breves lemas y figuras, era un género muy congenial al gusto barroco ya que permitía presentar en forma larvada –figura– un concepto que el lector/intelectual tenía que argüir, es decir, traducir y decodificar para entenderlo. Su forma de comunicación, entonces, no hace hincapié exclusivamente en las palabras –más bien, a menudo casi prescinde de ellas–, sino se apoya en una figura que, en un plano simbólico o metafórico, evoca un concepto que el destinatario/lector tiene que intuir mediante su ingenio y argucia. Es una comunicación que exalta la fuerza de lo pre-verbal para convertirse en post-verbal, ingenioso. Y en una época

83. En este sentido, resulta evidente la modernidad de la obra cervantina como anticipadora de temáticas metaliterarias si la comparamos, por ejemplo, a la de Pirandello (Sette personaggi in cerca di autore) y de Unamuno (Niebla).

de crisis epistemológica, rasgo esencial para entender el barroco español, como decíamos, bien se entiende como semejante forma de comunicación tuviese éxito y suscitase interés.

En este sentido, la obra cervantina manifiesta su estructura emblemática al revelarse sólo como silueta o figura (AB BA) que pide al lector su decodificación, es decir, un rol intelectualmente activo en la interpretación de su *ingeniosa* significación.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL

AGAMBEN, Giorgio, *La comunità che viene*, Torino, Einaudi, 1990.

—, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 2001.

—, *Idea della prosa*, Macerata, Quodlibet, 2002.

ALLEN, John J., *Don Quixote: Hero or Fool? A Study in Narrative Technique*, Gainesville, University of Florida Press, 1969.

—, «Autobiografía y ficción. El relato del capitán cautivo» en *Anales cervantinos*, XV, 1976, págs. 149-155.

ASCUNCE ARRIETA, J. A., *Los quijotes del Quijote*, Reichenberger, Kassel, 1997.

AUERBACH, Erich, *Mimesis, Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956 (2ª ed. it.).

AVALLE-ARCE, Jaun Bautista, *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975.

—, *Introducción a las Novelas Ejemplares*, Madrid, Castalia, 1982.

—, E. C. RILEY (eds.), *Suma cervantina*, Londra, Tamesis Books, 1973.

AVELLANEDA, Fernández de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Luis Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

AYALA, Francisco, «La invención del *Quijote*», en F. Rico (ed.), M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha,* IV centenario, RAE, 2005.

BACHTIN, Michail, *Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1965.

—, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979 (2ª).

BARTHES, Roland, *Frammenti di un discorso amoroso* (trad.it.), Torino, Einaudi, 1979.

BATAILLON, M., *Erasmo y España*, Ciudad de México, Fondo de Cultura económica, 1966 (2ª).

BATESON, Gregory, *The message «This is Play»*, Josiah Macy jr. Foundation, 1956 [ed. it. *«Questo è un gioco»*, Milano, R. Cortina ed., 1996].

—, *Stepts to an Ecology of Mind*, Chandles Pub. Company, 1972 [ed. it. *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1972].

BENJAMIN, Walter, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962.

—, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999.

BERGSON, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, [ed. it.: *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Milano, Rizzoli, 1991].

BERNAT VISTARINI, Antonio, «Algunos motivos emblemáticos en la poesía de Cervantes», en *Actas del II CINDAC Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas,* Barcelona, Anthropos, 1995, págs. 83-95. [Giuseppe Grilli (ed.), Nápoles, Istituto Universitario Orientale, 1995].

—, «"Componer libros para dar a la estampa" y las maravillas de la Cueva de Montesinos.» en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma, UIB, 2001, 671-684.

—, y John T. CULL, *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*. Madrid, Akal, 1999.

—, «"Es menester tocar las apariencias con la mano". El *Quijote* en la cultura simbólica de su época», en *Don Quijote en Buenos Aires*, Buenos Aires, [A. Parodi, J. D'Onofrio, J.d. Vila (eds.) Universidad de Buenos Aires, 2006].

BLASCO, Javier, *Cervantes, raro inventor*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1998.

BLECUA, Alberto, «Las *Novelas Ejemplares*» in *Miguel de Cervantes. La invención poética de la novela moderna*, *Anthropos*, 98-99 (1989).

—, y Andrés POZO (eds.), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Ediciàon Conmemorativa del V centenario, Madrid, Espasa-Calpe, 2004.

CALABRÒ, Giovanna, «Cervantes, Avellaneda y don Quijote», en *Anales Cervantinos*, XXV-XXVI, 1987-88, págs. 87-100.

—, (ed.), *Identità e metamorfosi del barocco ispanico*, Napoli, Guida, 1987.

CANAVAGGIO, Jean, «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el "Quijote"», en *Anales cervantinos*, VII, 1958.

CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma de las «Novelas Ejemplares»*, Madrid, Gredos, 1969.

CASTRO, Américo, «La ejemplaridad de las novelas cervantinas» in *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967.

—, «El pensamiento de Cervantes», en F. Rico y F. López Estrada (eds), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 2, Barcelona, Ed. Crítica, 1980.

CELATI, Gianni, *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 1975.

CELLINI, Benvenuto *Vita*, Torino, SEI, 1940.

CHASTEL, André, *La grottesca*, Torino, Einaudi, 1989.

CREEL, Bryant L., «Theoretical Implications in Don Quijote's Idea of Enchantment», en *Bulletin of tuhe Cervantes Society of America*, vol. XII, n. 1, Spring 1992, pp. 19-44.

DUNN, Peter N., «Las *Novelas Ejemplares*» en J.B. Avalle-Arce-E.C./Riley, *Suma cervantina*, Londra, Tamesis Books, 1973.

EGIDIO, Aurora, «Emblemática y literatura en el Siglo de Oro» en *Ephialte*, 2, 1990.

EISEMBERG, Daniel, «*Sancho gobernador* ¿una novela cervantina?», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, XXI, n°. 1, Spring 2001.

EL SAFFAR, Ruth, *Novel to Romance, A study of Cervantes's «Novelas ejemplares»*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1974.

—, «Cervantes and the Game of Illusion» en *Cervantes and the Renaissance*, ed. McGha, Easton, PA, Juan de la Cuesta, 1980, pp. 141-156.

FINDLEN, Paula, «Jokes of Naure and Jokes of Knowledge: The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe» en *Reinaissance Quartely*, 43, 1990, pp. 292-331.

FINZI, Sergio, *Il mistero di Mister Meister*, Bari, Edizioni Dedalo, 1983.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Éditions Gallimard, 1961 [ed. it.: *Storia della follia nell'età classica*, Milano, Rizzoli, 1963].

—, *Le mots et les choses*, Paris, Editions Gallimard, 1966 [ed. it.: *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1967].

GARGANO, Antonio, «Introduzione» a E.C. Riley, *La teoria del romanzo in Cervantes*, Bologna, Il Mulino, 1988.

GORLA, Paola Laura, «Un'epopea alla rovescia: Il don Chisciotte della Mancia riletto da Michel Foucault», en *Cultura Oggi*, anno XI, n. 3, Milano, 1993, págs. 46-48.

—, «Uno spazio senza peso: sogno e poesia nel primo Vicente Aleixandre» en *Sogno e scrittura nelle culture iberiche*, Actas del XVII Convenio AISPI, Roma, Bulzoni, 1998, págs. 207-217.

—, «Representar lo real como dispersión: quiasmos y elencos en las *Novelas ejemplares*», en *Actas del Tercer Congreso de la Asociación de Cervantistas (III-CINDAC)*, Palma (Illes Balears), Universitat de les Illes Balears, 1998, págs. 453-457.

—, «Specchi barocchi: la dispersione dell'eterno femminino. Dall'archetipo femminile cinquecentesco alle donne del don Juan», en *Fine secolo e scrittura: dal Medioevo ai giorni nostri*, Actas del XVIII Convenio AISPI, Roma, Bulzoni, 1999, págs. 121-129.

—, (traducción y notas), P.L. Crovetto (ed.), Cervantes, *Novelle Esemplari*, Torino, Einaudi, 2002.

—, «Don Chisciotte e Sancio: quale esperienza possibile per il soggetto della scienza moderna?» en *Annali*, XLIV, 2, Napoli, L'Orientale Editrice, 2002, p. 449-462.

Este libro de Paola Laura Gorla, titulado Rutas cervantinas se acabó de imprimir en los talleres de la imprenta Kadmos de Salamanca el 19 de diciembre de 2007